Александр Башлачёв:

исследования творчества

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Александр Башлачёв — большой русский поэт. 27 мая 2010 ему исполнилось бы 50 лет, но он ушел из жизни, когда ему было 27, оставив миру чуть более 60 песен. В книгу вошли исследования творчества А. Башлачёва. Авторы — писатель, журналист, литературоведы — анализируют творчество поэта, определяя его место в русской литературе.

Издательство и авторский коллектив выражают благодарность Е. Н. Башлачёвой за помощь в подготовке книги и за доступ к материалам семейного архива.

- Александр БАШЛАЧЁВ: ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА
  - От издателя
  - От авторов
  - Пусть не ко двору… (Роман Сенчин)
  - Фотобиография
  - История по Башлачёву[1] (Илья Смирнов)
  - «Ненависть — это просто оскорбленная любовь»: стиль и лирический герой Александра Башлачёва (Ирина Минералова)
  - Время собирать камни: евангельские и фольклорные образы в поэзии Александра Башлачёва (Лидия Дмитриевская)
  - Формы переосмысления литературной традиции в поэзии Александра Башлачёва (Сергей Васильев)
  - Время колокольчиков: литературная история символа (Вячеслав Кошелев)
  - Поэт без границ: творчество Александра Башлачёва и рок-традиция (Александр Пашков)
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12

- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56

- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100

- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104

Александр БАШЛАЧЁВ: ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА сборник статей

От издателя

В 2010 году отмечаются юбилеи А. Чехова, И. Бунина, А. Куприна, А. Блока, А. Белого, Б. Пастернака, И. Бродского — классиков нашей литературы. Они не забронзовели, их любят, читают. Их все еще пытаются понять и исследовать.

А мы с вами отметим юбилей А. Башлачёва сборником исследовательских статей о его творчестве.

Эта книга — тоже попытка. Стремление помнить и познавать, но теперь уже — нашу новую настоящую классику.

Не с каждой строчкой этой книги будут согласны читатели (а также издатели и, наверное, сами авторы) — и тем лучше. Значит, будут другие исследования.

Алексей Ельманов

От авторов

«Я знаю, зачем иду по земле…» — пел Александр Башлачёв. Перед любым творением он ставил самый сложный блоковский вопрос: зачем. Зачем нужно творчество того или иного поэта, пусть каждый решает для себя сам — Башлачёв нашел свой ответ:

Чтоб в исповеди быть с любовью на равных
И дар русской речи беречь…
Душой не кривить перед каждою ямой,
И гнать себя дальше — все прямо да прямо…
Где каждому, каждому станет светло…

Лидия Дмитриевская

Повезло ему со временем, в которое изреченное слово еще много значило, слово слышали, впитывали, а главное — были люди, способные это слово изречь. И сколько было в те 80-е годы на Руси подобных Башлачёву, но погибших, не вспыхнув, не нашедших сил и смелости разжать зубы. Наверное, гибнут они и сегодня. Гибли всегда, потому что всегда были «не ко двору эти ангелы чернорабочие».

Роман Сенчин

Башлачёва в рок-движении приняли практически единодушно. Неслучайно песня «Время колокольчиков» сразу стала восприниматься как наш неофициальный гимн. С Сашей мы и похоронили «время колокольчиков», попрощались с тем, что нас объединяло и придавало повседневному бытовому мельтешению высший смысл.

Илья Смирнов

«Там человек сгорел» — самое, наверное, точное определение пути его лирического героя. Психологи говорят, что тяжелейшая ноша для человека — ноша обиды, гнева и вины. Так случилось, что Александру Башлачёву дано было стремиться переплавить их одновременно в музыкально-поэтическую речь. Каково под этой ношей? Послушайте его песни, прочтите стихи…

Ирина Минералова

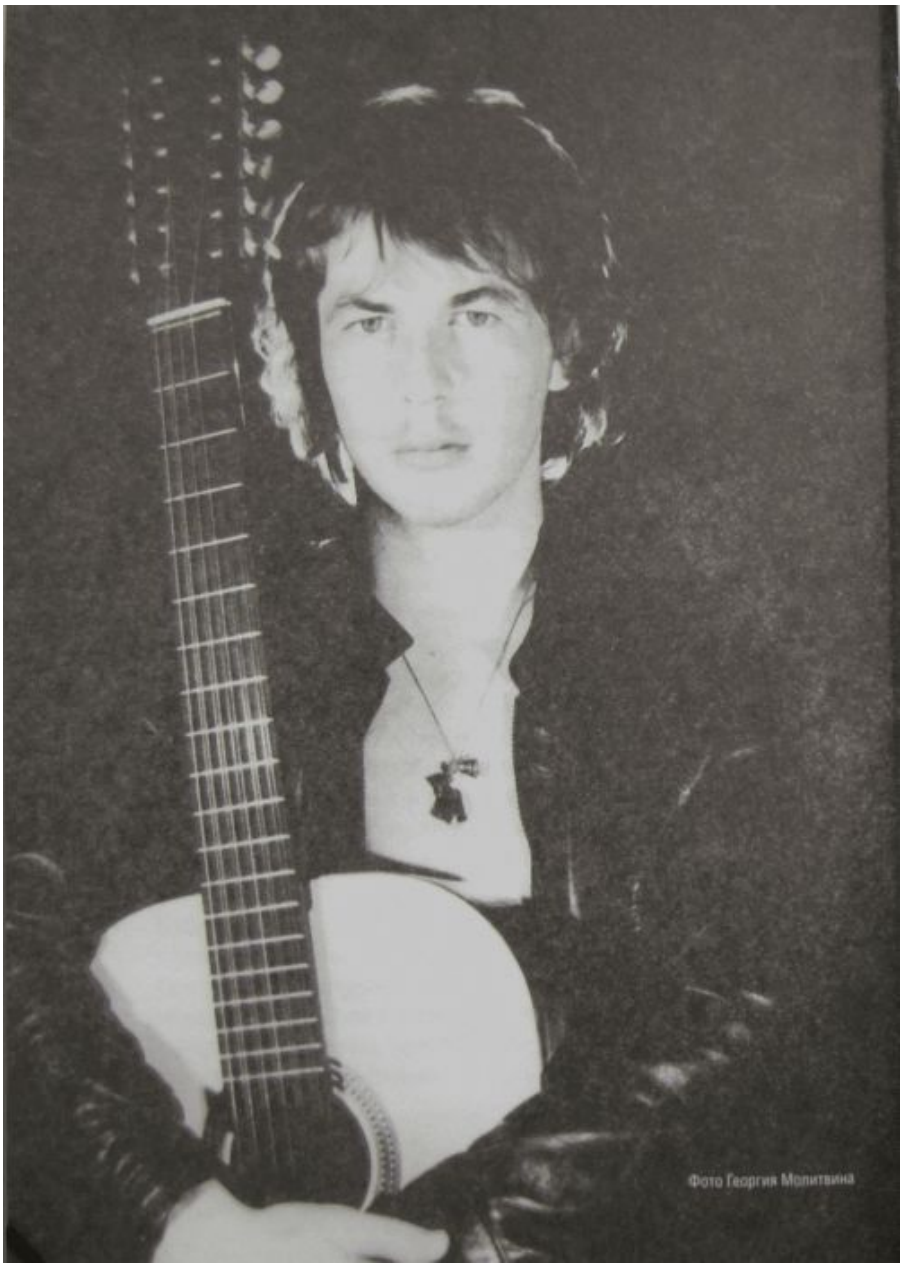
Определяющая черта башлачёвского творчества — это преодоление и, шире, размыкание границ. Поэтических, музыкальных, географических, пространственно-временных… Кажется, дарованию поэта тесно в каких бы то ни было границах.

Александр Пашков

Лирика Александра Башлачёва — это реквием по русской классической поэзии…

Вячеслав Кошелев

Пусть не ко двору… (Роман Сенчин)



Роман Сенчин, писатель, публицист, автор книг прозы «Афинские ночи», «Минус», «Нубук», «День без числа» и др. Лауреат литературных премий

В последние годы часто приходится встречать такое утверждение: мы оглушены информацией. На мой взгляд, утверждение справедливое. И в этом наверняка причина нашей глухоты к появлению новых настоящих произведений искусства, литературы, к произнесенному настоящему слову, да и здорово укорачивается память от этой оглушенности — мы многое забываем, оказываясь в сложных ситуациях незащищенными, без поддержки опыта прошлого. Живем, словно первые и единственные люди на земле, пробиваясь вперед сквозь шквал пестрых новостей, бесконечных хитов, блокбастеров, бестселлеров, обманок-реклам. Иногда реагируем на самое-самое, но чаще затыкаем уши, зажмуриваем глаза, чтобы не сбиться с пути — с пути, мало нами самими различимого.

…Сейчас сложно и почти невозможно вспомнить, представить, как жили люди, особенно молодежь, в начале 1980-х. Уже веяло грядущими переменами на родине, докатывались отзвуки неких других миров, другой литературы, музыки, других общественных отношений. Но все равно сохранялась атмосфера закупоренности, удушливости, безысходности. Ожидания нового сменялись вымученной веселостью, а эта веселость — апатией… Недаром те годы в среде контркультурщиков получили определения: эпоха Великого Стеба, затем эпоха Великого Облома…

Стеб был в конце 70-х — начале 80-х, во времена относительной свободы, точнее — непринимания всерьез контркультуры, а потом, когда «неформалами» занялись, — грубо говоря, при Андропове и Черненко, — наступил Облом. Рок-музыка стала занятием опасным, устройство концертов — уголовно наказуемым преступлением.

Но именно тот период, а точнее год — 1984-й — стал, на мой взгляд, самым важным годом советского (потом его назвали русским) рока. От стеба он перешел к серьезности.

Дайте мне ночь, дайте мне час,
Дайте мне шанс сделать что-то из нас —
Иначе все, что вам будет слышно,
Это «что вам угодно?»

призывал Борис Гребенщиков товарищей из «служебных комнат». А Майк Науменко объявил о своем неучастии в общей жизни, о недвижении вперед:

Машина обгоняет машину,

И каждый спешит по делам,
Все что-то продают, все что-то покупают,
Постоянно спорят по пустякам.

А я встречаю восход, я провожаю закат,
Я вижу мир во всей его красе,
Я удобно обитаю посредине дороги,
Сидя на белой полосе.

В тот год с роком началась борьба всерьез, но тогда же были записаны знаковые альбомы «Периферия» группы «ДДТ», «Начальник Камчатки» «Кино», «Крематорий II» «Крематория», «Нервная ночь» Константина Кинчева, дали первый концерт «Звуки Му»… В тот год рок-Россия узнала Александра Башлачёва. Пусть сначала это были несколько десятков человек.

…Башлачёва пытались делить между собой и барды, и рокеры, запоздало включали в свой цех профессиональные поэты. На мой взгляд, как не вписывался Высоцкий в сообщество бардов, так не был там своим и Башлачёв. Он выбрал рок-культуру, когда приехал в Москву, а оттуда в Ленинград, и песни его были для той протестующей молодежи, что томилась и перекипала в атмосфере 84-го года. Ощущение удушья, тесноты, обреченности сквозит в каждой строке «Мертвого сезона», «Рыбного дня», «Минуты молчания», «Сегодняшний день ничего не меняет…», «Палаты № 6», «Черных дыр»…

Нелепо все то, что могло нам присниться,
Но мы разрешали друг другу мечтать.
Мы ждали появленья невиданной птицы,
Способной красиво и быстро летать.

Казалось, что сказка становится былью,
И все остальное смешно и старо,
Что птица расправит могучие крылья
И, может быть, сверху уронит перо.

Весь мир удивится пернатому чуду,
Весь мир изумленно поднимет лицо…
Теперь этот запах буквально повсюду,
Теперь этот запах решительно всюду…

Похоже, что где-то протухло большое яйцо.

Конечно, такие песни в то время были опасны, но как вовремя они пришли к слушателю! И дело здесь не столько в тогдашней актуальности, а в пусть часто саркастической, но абсолютной серьезности содержания текстов.

Для тогдашнего рока они были необыкновенно серьезны, и, наверное, Башлачёв не только образностью, метафоричностью, скоморошеской едкой бесстрашностью, но и этой серьезностью много дал русскому року. Быть может, и «Поезд в огне» «Аквариума», и «Настало время менять» «Алисы», и «Мы ждем перемен» «Кино», и «Круговая порука» «Наутилуса Помпилиуса», и «Конвейер» «ДДТ», и череда альбомов «Гражданской обороны» вышли из тех ранних песен Башлачёва. А потом так же дружно почти все рок-группы пережили «русский», «былинный» период своего творчества.

Артемий Троицкий не раз вспоминал о своем знакомстве с Башлачёвым осенью 1984 года. Как, послушав его песни, пригласил приехать в Москву, где Башлачёва, как считал Троицкий, примут на ура. И как Башлачёв отнесся к этому приглашению без внешнего энтузиазма. Но через месяц приехал, пел каждый вечер на квартирах, знакомился с известными поэтами и артистами, принимал книги с авторскими автографами. Затем отправился в Ленинград… В Череповец вернулся лишь затем, чтобы сжечь мосты.

Ну вот, ты — поэт… Еле-еле душа в черном теле,
Ты принял обет сделать выбор, ломая печать.
Мы можем забыть всех, что пели не так, как умели.
Но тех, кто молчал, давайте не будем прощать.

В статье «Жизнь с кокаином», опубликованной в самом начале 1992 года, литературный критик Вячеслав Курицын писал: «…он (Башлачёв — *Р. С.*) появился у самых дверей первой свободы, где-то в районе восемьдесят пятого, когда поэт уже обязан был чувствовать, что воздух начинает пахнуть иначе, что такой рывок из рабства не рифмуется с ситуацией, что так дико кричать, как он кричал, уже странно, поздно, почти неприлично перед лицом тех, что жили раньше и круче, но так не кричали. Это было похоже на смех без причины. Но причина была, и она глубже, чем конкретно-исторические коммунистические заморочки. Башлачёв специально был дан в почти уже вольный момент, чтобы за счет этого „почти“, за счет контраста между

периодом первых надежд и его отчаянным надрывом показать, что истинно русской лире не нужны поводы для надрыва: она сама — уже повод, уже надрыв — вечный и независимый от погод».

Есть с чем поспорить, но — «надрыв — вечный и независимый от погод», по-моему, очень точно. Он отвечает на все до сих пор возникающие недоуменные вопросы: из-за чего Башлачёв покончил с собой? Почему отказывался от предложений записаться на «Мелодии»? Отказывался от съемок в фильмах? Почему в тот момент, когда наконец-то произошел прорыв рок-музыки на телевидение, на стадионы, уехал в Сибирь, в Среднюю Азию? Почему все у него так получилось?..

В основе творчества Башлачёва, конечно, лежит протест. Но протест бывает разный, разного уровня. Кто-то протестовал против того, что его не принимают в Союз композиторов, кто-то — что не пускают на большую сцену, кто-то — что не выпускают за границу, кто-то — что страной правят коммунисты. Победив, протестующие успокаивались, переключались на неспешное высокое искусство, а то и на восхваление тех, кто им помог победить… Протест Башлачёва был выше, глобальнее и действительно не зависел «от погод». И потому победы быть не могло. Невозможно представить себе победившего Пушкина, Льва Толстого, Есенина, Высоцкого…

Мне было стыдно, что я пел.
За то, что он так понял.
Что смог дорисовать рога
Он на моей иконе, —

написал Башлачёв тем, кто видел в нем гастролирующего по стране диссидента. И, может быть, это отношение к нему как к противнику чего-то узкого, какой-то «конкретно-исторической заморочки» и заставило его замолчать именно в том момент, когда с этой «заморочкой» стали бороться все кому не лень. Тогда, в 1987-м, заниматься этим было уже почти безопасно.

Часто, особенно в ранних песнях, Башлачёв повествует от «мы», включает себя в «нас».

Мы запряжем свинью в карету,
А я усядусь ямщиком,
И двадцать два квадратных метра
Объедем за ночь с ветерком.

Мы вскроем вены торопливо
Надежной бритвою «Жилетт»,
Но вместо крови льется пиво
И только пачкает паркет.

«Мы льем свое больное семя…»

Налегке мы резво плавали в ночном горшке.
И каждый думал о червячке
На персональном золотом крючке.

Рыбный день

Спохватились о нем только в среду
Дверь сломали и в хату вошли
А на нас Степан Грибоедов,
Улыбаясь, глядел из петли.

Грибоедовский вальс

И пусть разбит батюшка Царь-колокол,
Мы пришли с черными гитарами,
Ведь биг-бит, блюз и рок-н-ролл
Околдовали нас первыми ударами
И в груди искры электричества…

Время колокольчиков

В поздних же песнях чаще появлялось «я», «ты», «он». Башлачёв словно бы отстранялся от остальных, от «мы». «Политика, быт, все „приземленные“ материи интересовали его все меньше — и в жизни, и в стихах», — отмечал Артемий Троицкий. Башлачёв все дальше отходил и от рокерской эстетики. Тогда появились его «Ванюша», «Хороший мужик», «На жизнь поэтов», «Слушая Высоцкого», «Егоркина былина»… Шедевры. А потом — обрыв.

… 17 февраля 2008 года исполнилось двадцать лет, как Башлачёв ушел из жизни. Дата эта выпала на воскресенье, и поэтому многие СМИ отметили ее заранее — в пятницу, а то и в четверг. Вообще, у нас многое нынче начинают отмечать заранее — Новый год с ноября, избрание президента за полгода до самих выборов. Стабильное течение времени, расписанный календарь

событий, никаких неожиданностей… Газеты в основном поместили на своих полосах небольшие статьи, пространные интервью с рок-ветеранами, где те рассказывали о себе и Башлачёве; а телевидение (по крайней мере, центральные каналы) печальную годовщину, кажется, не заметили.

Грустно… И в который раз пришлось вспомнить модное словцо «неформат». В этом случае неформат и технический, и идеологический… Да, сохранившиеся кино- и видеозаписи Башлачёва не могут посоперничать с нынешней «цифровкой», песни его не услаждают слух. Наоборот, скорее раздражают чувства, как произведения всех больших поэтов.

Не ко двору Башлачёв сегодняшней культуре и всему, что ее окружает, не подходит он и единогласной, казарменно бодрой модели, которую пропагандируют архитекторы жизни. Башлачёвские песни, написанные четверть века назад, вполне могут войти (или уже входят) в разряд не рекомендуемых к публичному исполнению, как, например, некоторые стихотворения Пушкина, басни Крылова, сказки Салтыкова-Щедрина (факты их исключения из концертных программ имеются)… После перестроечного всплеска свободы творчество Башлачёва вновь ушло в андеграунд, к которому сегодня можно отнести и интернет-сайты, книжные издания, диски. «Чего нет в телевизоре, — как гласит народная мудрость, — того нет и на самом деле».

По большому счету, нынешняя подпольность башлачёвского наследия — это не так уж плохо. Все что-либо значительное в последние годы постепенно уходит в подполье. Дело в том, что безобидных и забавных песен, стихов, рассказов, пьес миллионы, они сыплются, как песок, в воронку времени. А настоящее, застревая в этой воронке, заставляет тревожиться тех, кто пытается рулить культурой и искусством (таких рулящих во все времена было предостаточно). Что-то они пытаются протолкнуть в небытие, что-то вынуждены признать жемчужинами, что-то отправляют в запасники. В конце 1980-х в «серьезных» изданиях относились иронически к упоминанию в статьях имени Башлачёва — он не был предметом обсуждения, не был фактом культуры. Чуть позже возникшая мода на рок-музыку сделала широко известным и Башлачёва. Посмертные публикации стихотворений, вал статей-воспоминаний, пластинка, книга, телевизионные передачи… Сейчас наследие Башлачёва в запаснике. Рулящим культурой боязно пропагандировать его поэзию, прибавлять громкость его песен — двадцать лет назад они будили тысячи равнодушно дремавших людей (пусть даже таких, как антигерой «Случая в Сибири»), сегодня же все

направлено на то, чтобы всех окутывала уютная дрема… В такой дреме лошадки обычно таскают телеги по хорошо знакомой им дороге, а возницы, намотав вожжи на кулак, мычат песенки без слов…

Все, кто говорит о Башлачёве, обязательно употребляют словосочетание «трагическая судьба». Да, конечно, судьба трагическая. И все-таки, по-моему, ему повезло. Повезло в том, что нашлись люди (среди которых и нелюбимый многими, «опопсевший» Артемий Троицкий), убедившие Башлачёва, что его песни нужны не только в маленьком Череповце; повезло и в том, что он сам нашел в себе решимость бросить более или менее устроенную жизнь, стать бардом в истинном смысле этого слова (или — как чаще говорят о Башлачёве — скоморохом). Повезло, что узкий и неприветливый, ориентированный в то время на западные традиции круг питерских рокеров принял его, а многие из тех, кого Башлачёв считал недосягаемо выше себя, назвали его гением, пошли за ним. Повезло ему со временем, в которое изреченное слово еще много значило, слово слышали, впитывали, а главное — были люди, способные это слово изречь. И сколько было в те 80-е годы на Руси подобных Башлачёву, но погибших, не вспыхнув, не нашедших сил и смелости разжать зубы. Наверное, гибнут они и сегодня. Гибли всегда, потому что всегда были «не ко двору эти ангелы чернорабочие».

У каждого поэта есть стихотворение, которое, не всегда являясь лучшим, все же стоит над всем его творчеством. Пресловутая «визитная карточка». У Башлачёва это — «Время колокольчиков». Есть там такие строки:

Что ж теперь ходим круг да около
На своем поле, как подпольщики?
Если нам не отлили колокол,
Значит, здесь время колокольчиков.

Да, колокол, наверное, не отлит. Может быть, и нет в этом ничего страшного, может быть, «батюшка Царь-колокол» — это сказка, ведь он изначально был расколот и голоса его никто не слыхал. Страшно то, что не слышно сегодня тех, будящих, зовущих подняться колокольчиков, одним из которых был Александр Башлачёв.

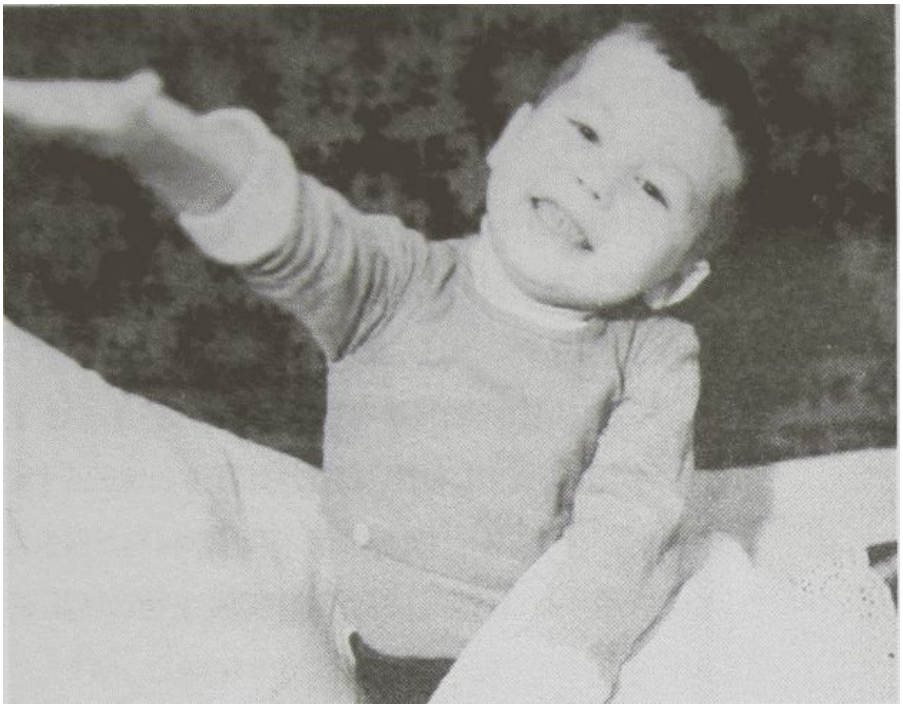
То ли нет их в природе, то ли мы, оглушенные информационной какофонией, не способны расслышать…

Фотобиография

Александр Башлачёв родился 27 мая 1960 года в городе Череповце Вологодской области.

Учился сначала в средней общеобразовательной школе № 9 г. Череповца, затем в школе № 20. Первое стихотворение сочинил еще в детстве.

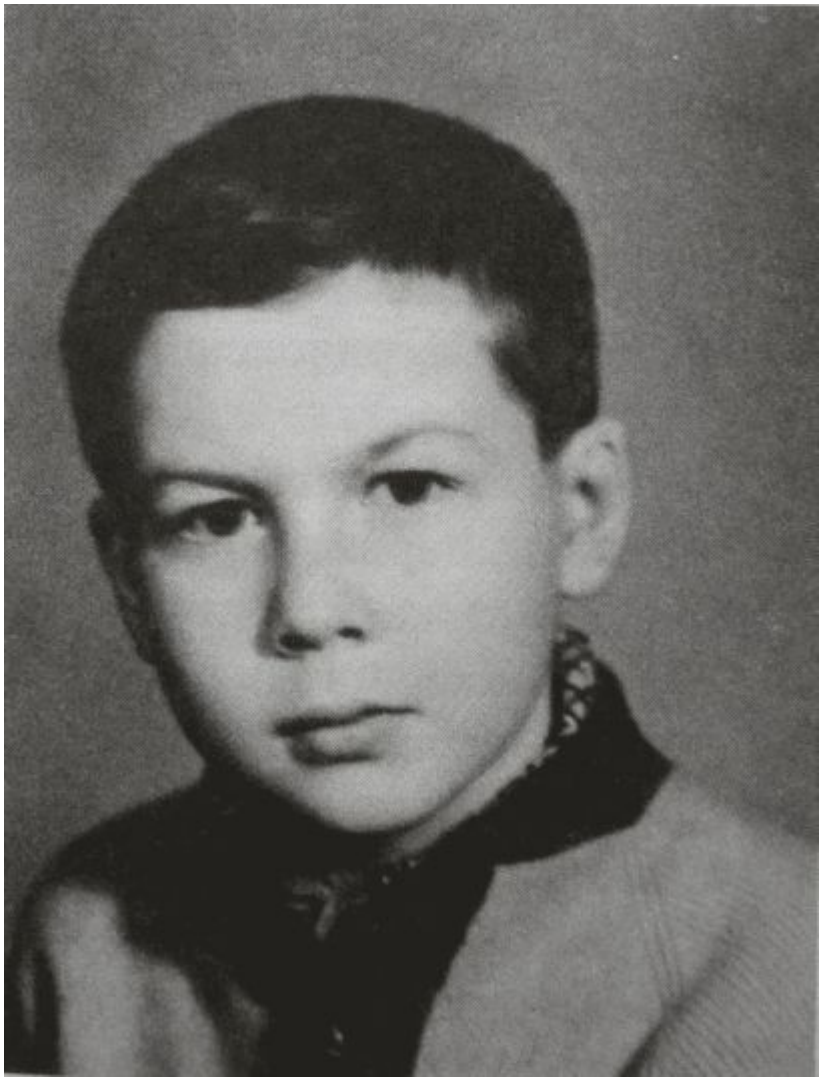
1. Мама, Нелли Николаевна Башлачёва, Саше 1 год, Череповец, июнь 1961



2. Саша, 1966

3. Папа, Николай Алексеевич Башлачёв, Саша (7 лет). Ленинград, на Поклонной горе, июнь 1967

4. Саша (12 лет) с сестрой Леной (4 года), Череповец, 1972



5. Саша (12 лет), Череповец, 1972

В 1978 году Александр поступает в Уральский государственный университет (г. Свердловск) на факультет журналистики. Студенческая жизнь в Свердловске была бурной и творческой: театр, стенгазеты, статьи, стихи, песни… первая серьезная любовь. Окончил вуз в 1983-м, защитив дипломную работу по теме: «Музыкальная критика на страницах газеты Германской коммунистической партии „Unsere Zeit“».

Будучи студентом, в 1979 году А. Башлачёв вошел в коллектив череповецкой группы «Рок-Сентябрь», для которой писал тексты песен. Поездки с концертами по России и в столицу,

огромная популярность группы в родном городе часто отрывали от учебы. В сентябре 1982 года на всесоюзном конкурсе «Золотой камертон» «Рок-Сентябрь» и Александр Башлачёв знакомятся с «ДДТ» и ее лидером Юрием Шевчуком. В 1983 году в Череповце был записан совместный альбом «Компромисс», который вошел в дискографию группы «ДДТ». Группа «Рок-Сентябрь» в 1983 году распалась.

6. Ленинград, осень 1976

7. Свердловск, 1978

8. На фото технический персонал «Рок-Сентября» слева направо: Виктор Соколов (осветитель), Александр Башлачёв, Юрий Сорокин (звукорежиссер), Александр «Боба» Смирнов (художник, друг Башлачёва, он же автор снимка)

В 1983 году написаны:
- Галактическая комедия
- Грибоедовский вальс
- Королева бутербродов
- «О, как ты эффектна при этих свечах!..»
- Палата № 6
- Рыбный день
- «Сегодняшний день ничего не меняет…»
- Трагикомический роман
- Хозяйка
- Новый год

После окончания Уральского государственного университета А. Башлачёв работает в Череповце корреспондентом газеты «Коммунист».

18-20 мая 1984 года в качестве корреспондента он присутствует на II Фестивале Ленинградского рок-клуба. В номере от 2 июня 1984 года в череповецкой газете «Коммунист» появляется его статья «Рок-клуб: быть или не быть?», в которой А. Башлачёв, рассказывая о ленинградском рок-клубе, призывает создать подобную организацию в Череповце.

2 июня 1984г. «Коммунист»

● СЕМЬ НОТ В БЛОКНОТ

РОК-КЛУБ: БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?

«ПОЙМИТЕ, МЫ ЛЮБИМ МУЗЫКУ...»

РОК-Н-РОЛЛ НА УЛИЦЕ РУБИНШТЕЙНА

«АКВАРИУМ», «СЕКРЕТ» И ДРУГИЕ

А. БАШЛАЧЁВ

9. Статья А. Башлачёва в газете «Коммунист» от 2 июня 1984 г. Череповец

В эти дни в Ленинграде А. Башлачёв покупает себе гитару и знакомится с Евгенией Каменецкой, у которой он позже будет останавливаться во время своих визитов в Ленинград. В апреле 1985 года она станет его женой — в паспорте поэта появится новый адрес: Ленинград, проспект Кузнецова, дом 23.

В 1984 году А. Башлачёв пишет свои самые знаменитые песни, причем большинство из них приходится на сентябрь-октябрь:

- Музыкант
- Не позволяй душе лениться
- Подымите мне веки
- Поезд
- Час прилива
- Влажный блеск наших глаз

• Время колокольчиков
• Минута молчания
• Осень
• Подвиг разведчика
• Похороны шута
• Прямая дорога
• Слет-симпозиум
• Черные дыры
• Зимняя сказка
• Лихо
• Некому березу заломати
• Рождественская
• Толоконные лбы

В сентябре по приглашению Леонида Парфенова Артемий Троицкий посещает Череповец.

Дома у коллеги-журналиста и приятеля Л. Парфенова А. Башлачёв показывает свои песни знаменитому уже тогда московскому музыкальному критику.

А. Троицкий: *«Мы сидели втроем. Башлачёв нравился все больше… В этот же вечер он впервые „на людях“ спел „Время колокольчиков“ — песню, ставшую потом символом русского рока. Для Саши Башлачёва это был прорыв, изумивший его самого. Прорыв из интеллигентного мира „городского фольклора“ в буйный языческий простор русской образности. По этой территории еще не ступала нога ни бардов, ни рокеров».*

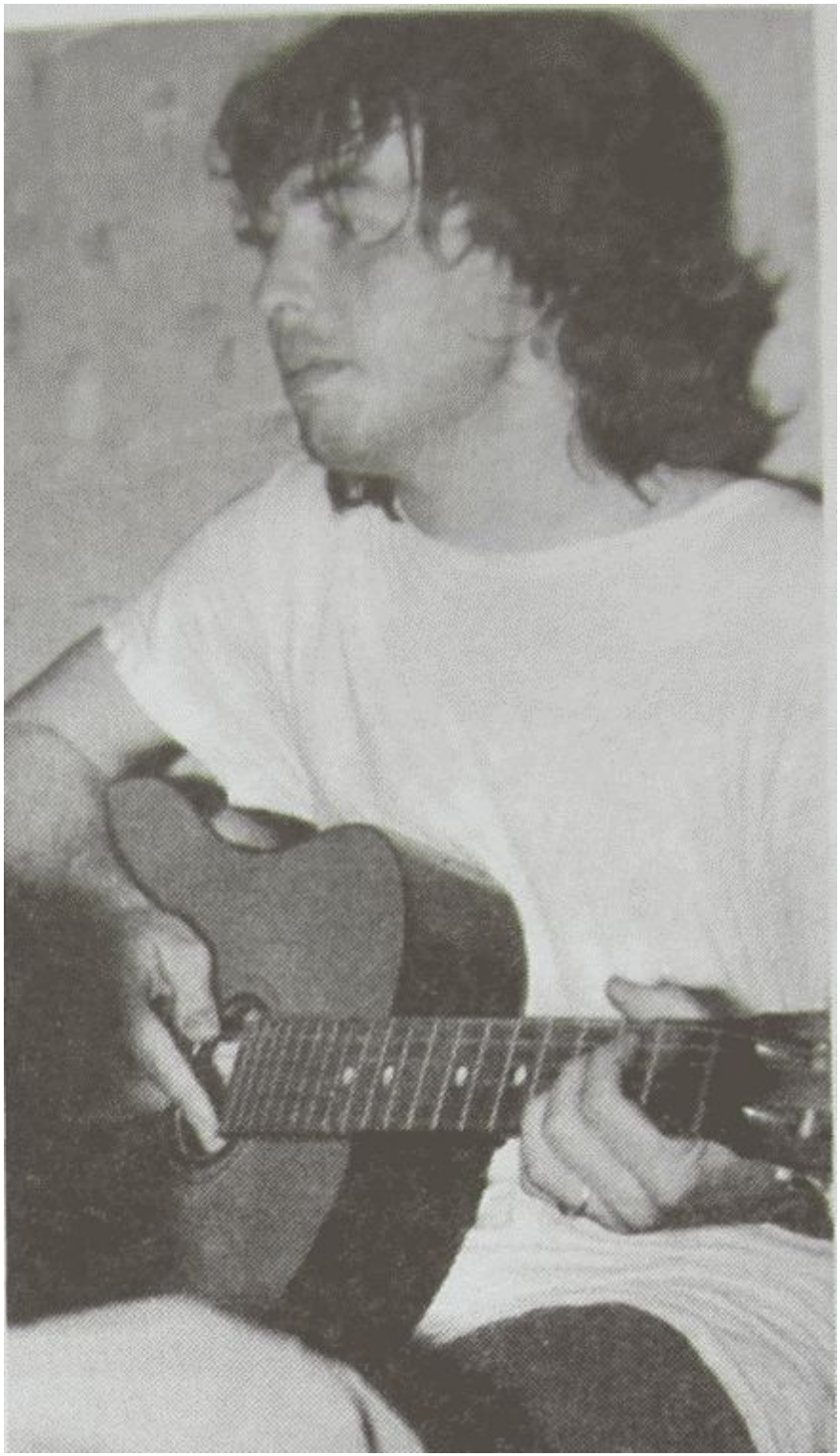
В письме друзьям-однокурсникам Василию и Елене Нелюбиным А. Башлачёв писал:

«Тут недавно в гости к наш приезжал Артем Троицкий, он отнесся к моим творческим опытам неожиданно серьезно, пригласил в Москву показаться разным людям. Ждет меня на следующей неделе. Поеду, конечно, хотя не знаю, что из этого выйдет: может быть, там возникнут какие-то перспективы…» (6 октября 1984)

20 октября 1984 года состоялся первый квартирный концерт в Москве, а в ноябре — первый концерт в Ленинграде. Дальнейшие три года, до февраля 1988, проходили в бесконечных концертах.

Жизнь в поездах, у знакомых, на съемных квартирах… Ленинградская прописка у Е. Каменецкой помогла устроится в котельную «Камчатка», где к тому времени уже работали В. Цой, С. Задерий и частыми гостями были Б. Гребенщиков, Ю. Шевчук, М. Науменко…

UP WITH

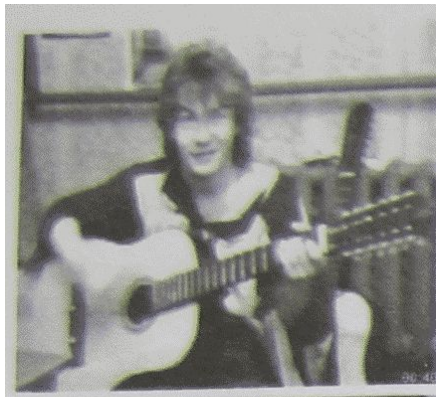


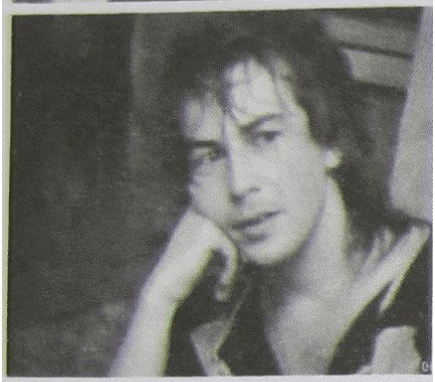
10-12. Квартирники в Москве, 1985. Фото А. Ануфриева, Г. Казаринова

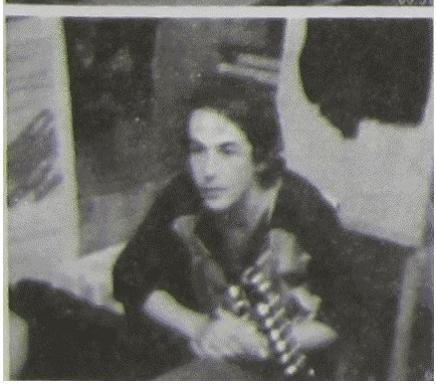
13. К. Кинчев, А. Башлачёв, С. Задерий. Импровизированный концерт на биофаке Московского государственного университета. Осень 1985

В 1985 году написаны песни:
• «Мы высекаем искры сами…»
• Дым коромыслом
• Ржавая вода
• Мельница
• Спроси, звезда
• Все от винта!
• Абсолютный вахтер

• Егоркина былина
• Посошок
• Петербургская свадьба
• Как ветра осенние
• Перекур
• «Сядем рядом…»







14. Кадры видеосъемки концерта и интервью, оператор Джуди Филдс. Май 1986.

В мае 1986 в коммуналке у БГ (Бориса Гребенщикова) был сыгран очередной квартирник, на котором Дж. Стингрей взяла интервью у А. Башлачёва.

Д.С.: *Каким образом люди знакомятся с твоими вещами, ты их как-то записываешь?*

А.Б.: *Нет. Я пою для друзей, там, куда меня позовут. Ну, а другом я считаю любого человека, который меня понимает и, я думаю, что друзей все больше…*

Д.С.: *Ты что-нибудь записываешь?*

А.Б.: *Нет. Я никогда ничего не писал.*

Д.С.: *О чем же ты, собственно, поешь?*

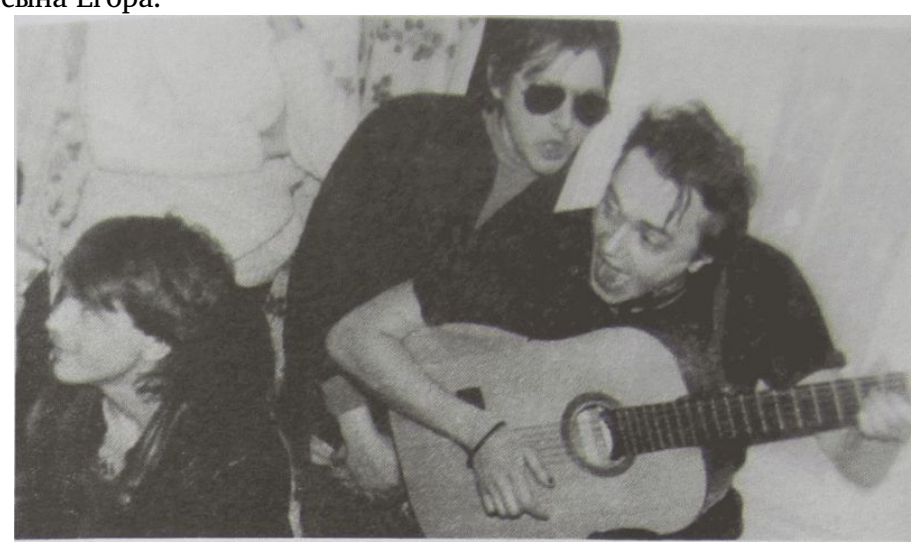
А.Б.: *О чем… Ну как?.. Russian soul. (Русская душа.) О чем?.. О себе!!! О себе в основном пою. То, что внутри. То, что хочу, то и могу петь.*

Д.С.: *У тебя есть влияния русских или западных поэтов, как ты считаешь?*

А.Б.: *Как я считаю?.. Я думаю, что все, что мы есть, — это так или иначе клубок каких-то влияний. Влияние любви…*

(из интервью Александра Башлачёва Джоане Стингрей)

Весной 1986 года в Москве А. Башлачёв знакомится с Анастасией Рахлиной, которая стала его гражданской женой, а в 1988-м, спустя семь месяцев после смерти поэта, — матерью его сына Егора.



15. Александр Башлачёв, Михаил «Майк» Науменко, Константин Кинчев на дне рождения Анжелы

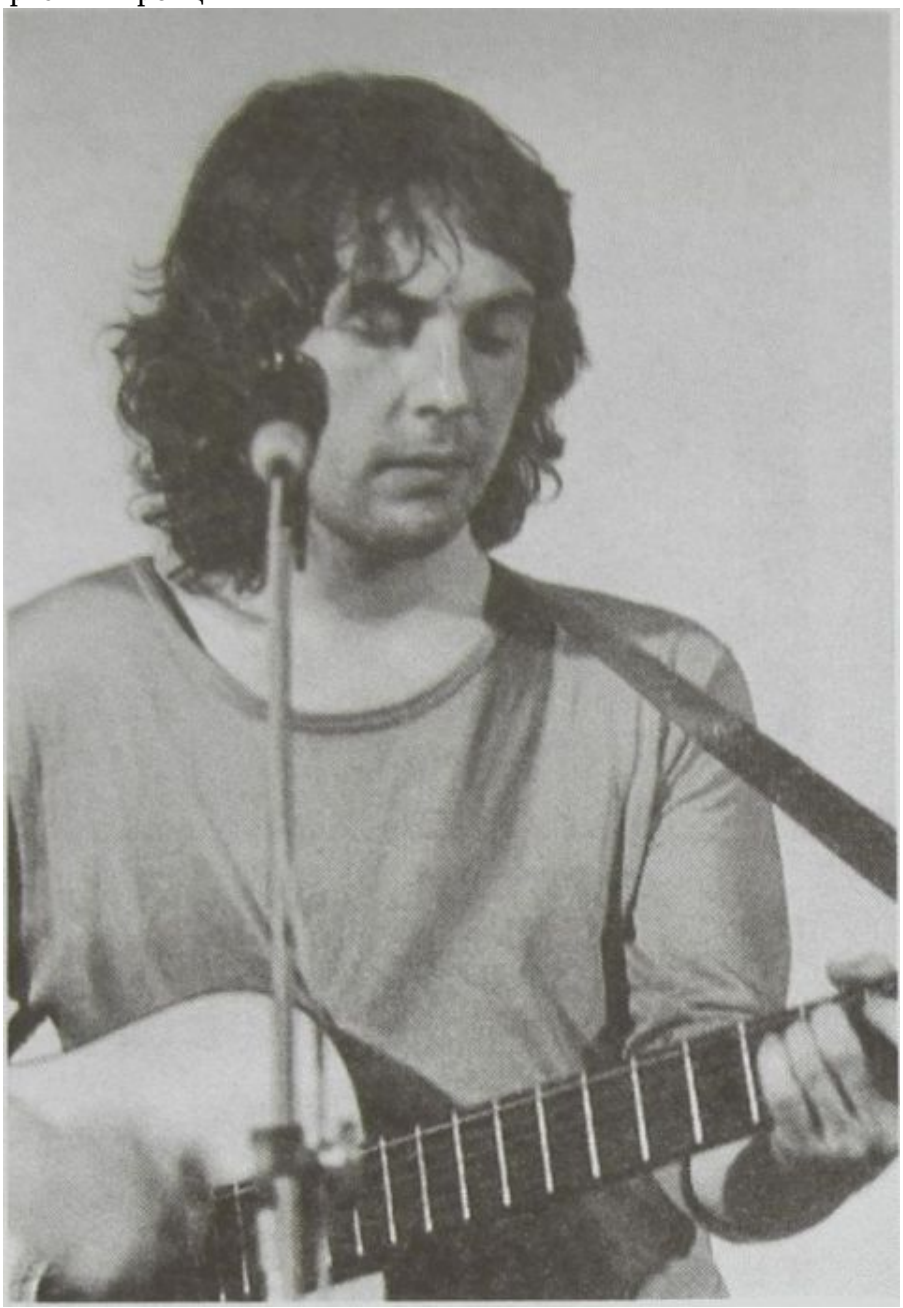
Каменцевой. Ленинград, январь 1986

16. С Анастасией Рахлиной

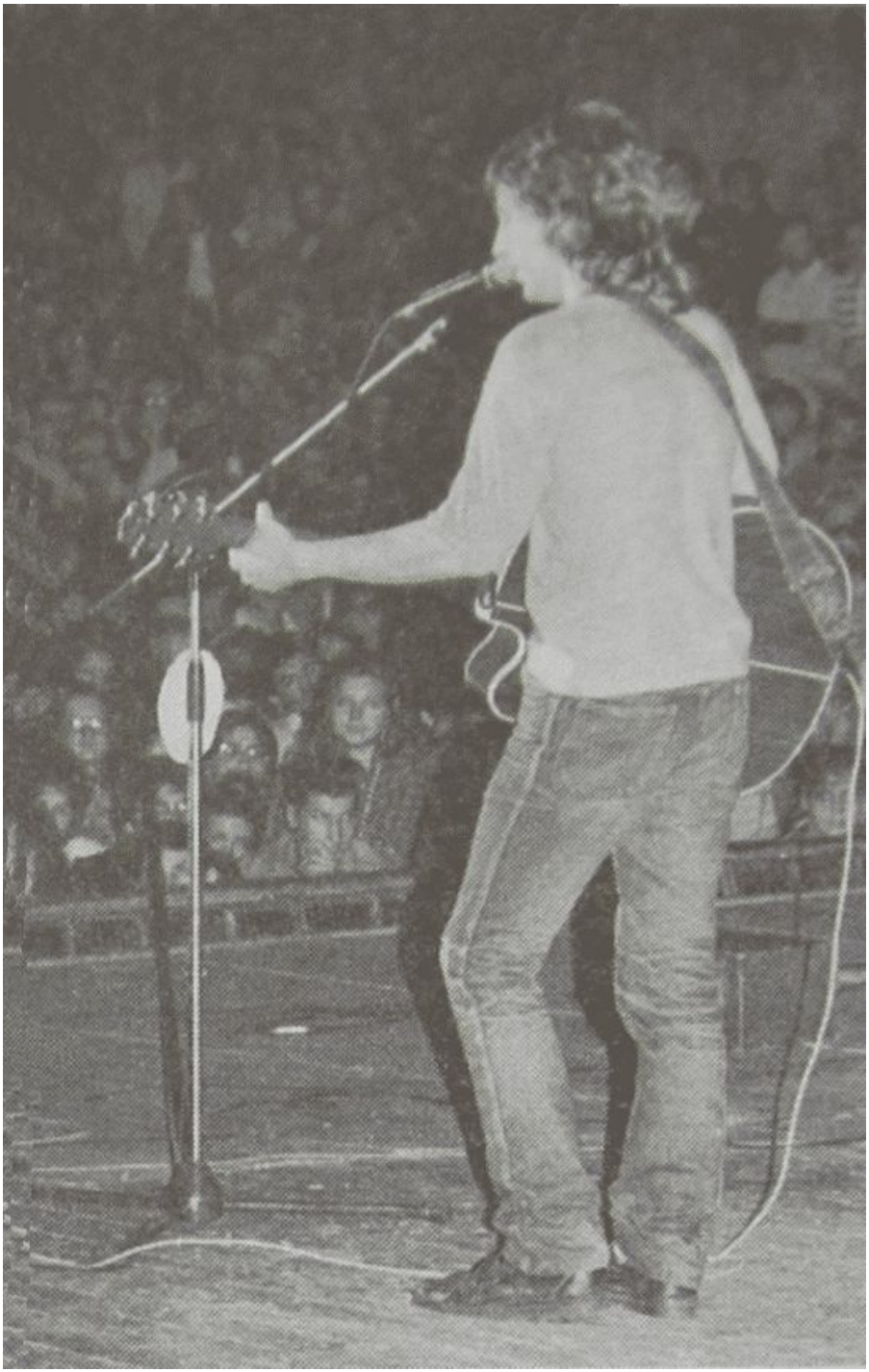
В 1986-м написаны песни:
• В чистом поле — дожди
• Ванюша
• Верка, Надька, Любка
• Все будет хорошо
• На жизнь поэтов
• Случай в Сибири
• Слыша В. С. Высоцкого (Триптих)
• Тесто
• Хороший мужик
• Песенка на лесенке
• Вечный пост
• Имя Имен
• Когда мы вместе
• Когда мы вдвоем
• Николина гора
• Пляши в огне
• Вишня
• «Я тебя люблю…»
• Рашид + Оля

С октября 1984 по февраль 1988 было сыграно около 120 квартирников и концертов.

«Он совершенно забывался, как и все мы, кто его слушал, и лишь когда заканчивалась песня, видели, что вся гитара в брызгах крови. Он раздирал пальцы. Это банальная метафора, но он действительно раздирал и всю свою душу. Это могло бы быть страшно — как все, что происходит за гранью человеческого напряжения, — если бы не было так свято и возвышенно». Артемий Троицкий



17-18. На устном выпуске журнала «Рокси». Концерт в ДК Ильича Ленинград, 24 мая 1987. Фото Дм. Киселева

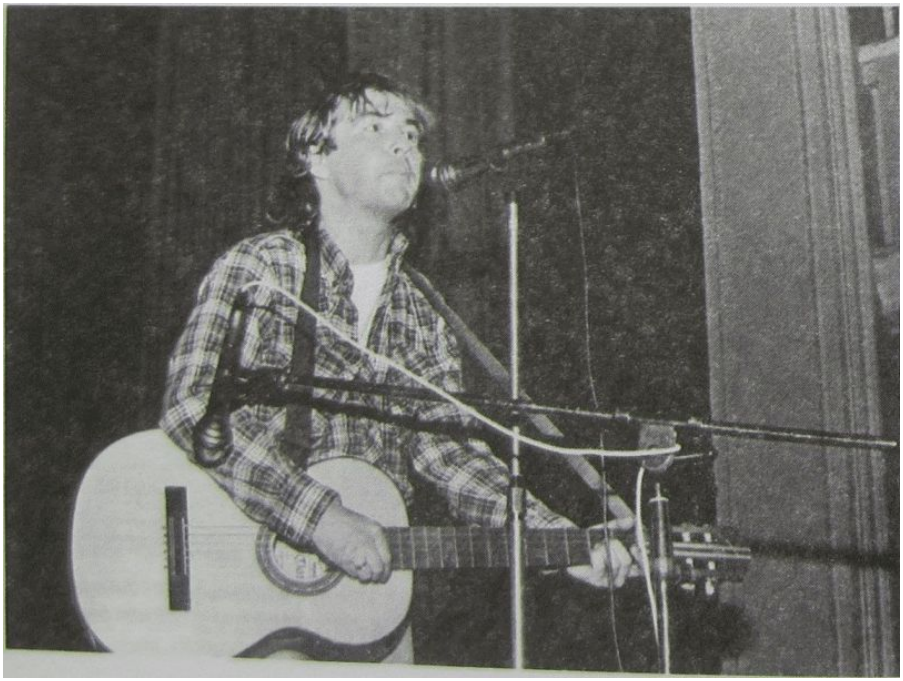


19-20. V Фестиваль Ленинградского рок-клуба (3–7

июня 1987), А. Башлачёв выступал 7 июня, получил приз «Надежда». Фото Андрея «Вилли» Усова

21. У Ирины Левшаковой (слева направо): Ирина Левшакова, со скрипкой Иван Воропаев, неизвестный, Всеволод Гаккель, Александр Башлачев. Ленинград, 1987

В Череповце А. Башлачёву не удалось дать ни одного концерта — было сыграно только несколько квартирников у друзей и сделано 3–4 домашних записи.

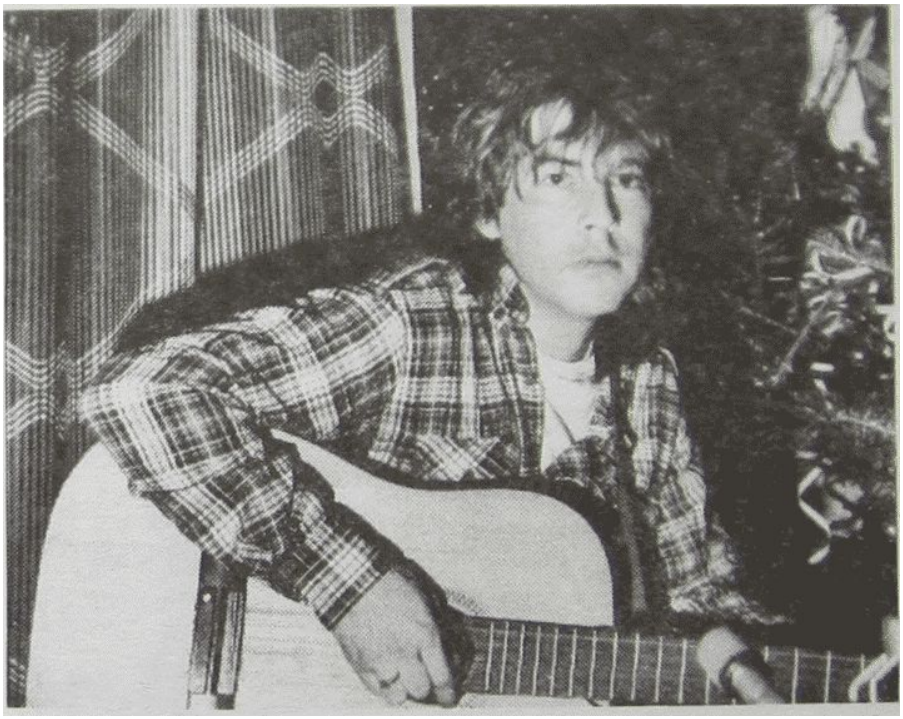


22-23. На сцене ДК Московского энергетического института. 9 января 1988. Фото Юрия Чашкина

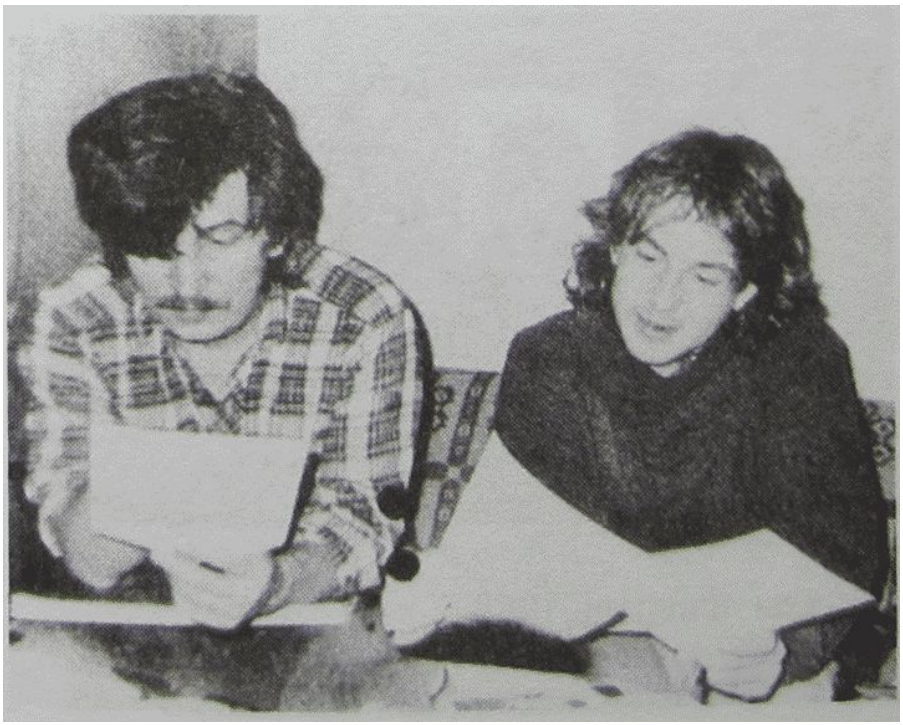
Есть свидетельства, что летом 1987-го А. Башлачёв написал много песен, но тетрадь исчезла, вероятно, была уничтожена им же. Осталось только ироничное:

И труд нелеп, и бестолкова праздность,
И с плеч долой все та же голова.
Когда приходит бешеная ясность,
Насилуя притихшие слова.

Друзья А. Башлачёва отмечают его тяжелое состояние, депрессию.



24. Москва (1988). Новый год дома у Андрея Дементьева. Фото, вероятно, А. Дементьева



25. 15 февраля 1988. С Виктором Тихомировым, художником-«митьком». Башлачёв был приглашен читать сценарий фильма «Город». Вероятно, это одна из последних прижизненных фотографий поэта

Последний концерт А. Башлачёв сыграл 29 января 1988 года на квартире Марины Тимашевой. Он сам попросил организовать этот концерт. Последней спетой песней стал «Посошок».

Эх, налей посошок, да зашей мой мешок —
На строку — по стежку, а на слова — по два шва.
И пусть сырая метель мелко вьет канитель
И пеньковую пряжу плетет в кружева.
<…>
— Отпусти мне грехи! Я не помню молитв,
Но, если хочешь — стихами грехи замолю.
Объясни — я люблю оттого, что болит,
Или это болит оттого, что люблю.

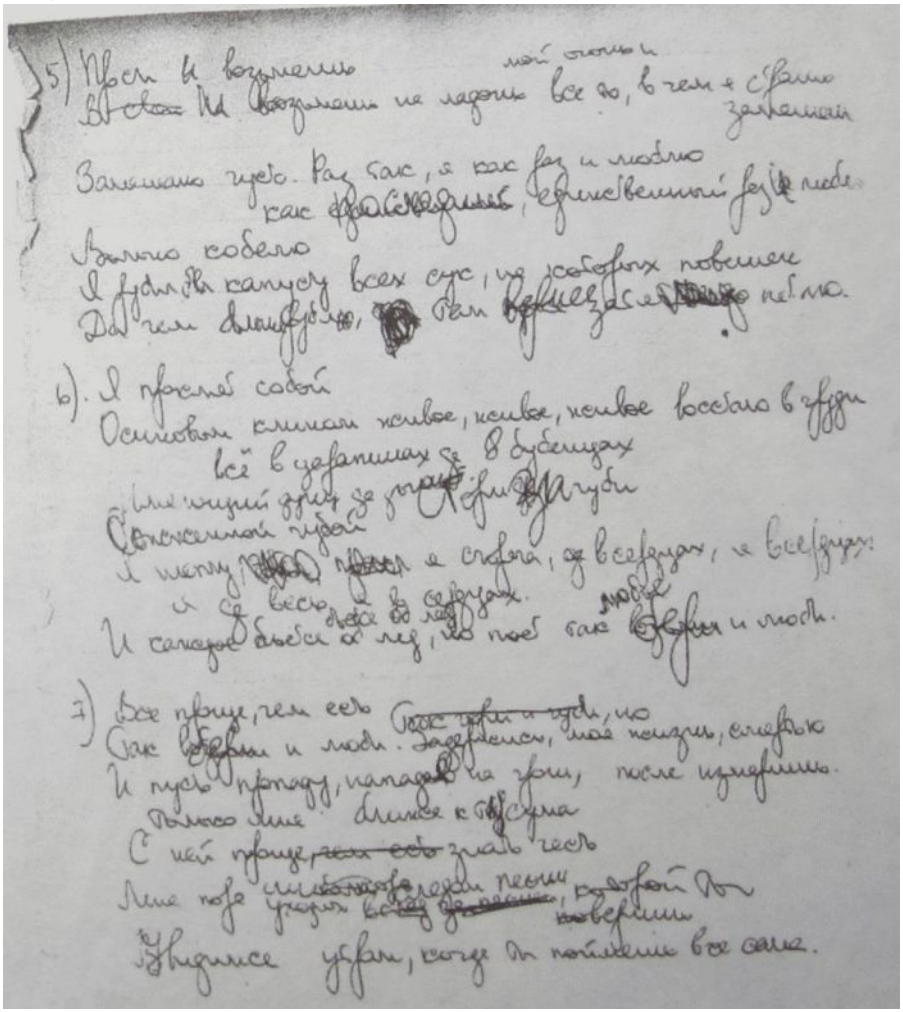
(Посошок, 1985)

17 февраля 1988 года в Ленинграде Александр Башлачёв выбросился из окна восьмого этажа дома 23 на проспекте Кузнецова. Похоронен под Ленинградом на Ковалевском кладбище: 3 квартал, 3 участок, место 21.

26. Ковалевское кладбище. Похороны. Февраль 1988

«Господи, он же сам делал со словом что хотел! Многие каскады рифмовки на строфу, многострунная звукопись, о

содержании, обжигающем, я уже не говорю — после концертов Саши люди ощущали себя опаленными ДУХОВНОЙ лавой творения башлачёвского мира. Мира нашего, но объясненного, проясненного и предъявленного нам, как слепящее до слез судящее зеркало». Алексей Дидуров (журналист, прозаик, критик, драматург, бард, поэт)



27. Вторая страница рукописи песни «Когда мы вдвоем», 1986

История по Башлачёву [1] (Илья Смирнов)

Перегудом, перебором
Да я за разговорами не разберусь,
где Русь, где грусть
Нас забудут, да не скоро
А когда забудут, я опять вернусь[2].

…Нужно туже вязать нить времени, ту, которая связывает каждого из нас со всеми и со своим временем[3].

Александр
Башлачёв

Илья Смирнов, историк, журналист. Известный деятель московского рок-сообщества 80-х годов. Автор книг «Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока», «Прекрасный дилетант»

Наверное, пришло время понять… нет, не понять: вопросов все равно будет больше, чем ответов, но хотя бы приблизиться к пониманию тех уроков истории, которые он нам давал, и того, какую роль сыграл в судьбе России один из лучших ее поэтов, человек с парадоксальной и трагической судьбой. Он начал свою подпольную «карьеру» в 83-м; погиб в начале 88-го; «собрание сочинений» — шесть с половиной десятков «единиц хранения» (далеко не равноценных). Вроде бы до исторической личности не дослужился. Но я полагаю, что Башлачёв имеет куда больше прав на это почетное звание, чем многие герои последней русской революции, которых мои коллеги без колебаний включат в школьные учебники.

«Искра электричества»

Как вообще занесло в рок-культуру человека, совершенно чуждого ей по всем внешним признакам: по сленгу, «фенечкам», «запилам» на электрогитаре и прочему, что со стороны кажется главным?

Понятно, как туда попали Гребенщиков и Майк Науменко. Они, хоть и интеллигенты с хорошим образованием, но класса с третьего почувствовали, что Ливерпуль — их историческая родина, и на танцах играли примерно с тех лет, когда молодых людей только начинают пускать на танцы.

Но Башлачёв выступал с обычной акустической гитарой, за исключением, кажется, единственного в его биографии трехминутного эпизода в 1986 году, когда на биофаке МГУ он попробовал помузицировать в составе импровизированного трио (+ Костя Кинчев и Слава Задерий). Ничего хорошего из этого не вышло.

По логике вещей выпускнику журфака, владеющему словом, как Тор молотом, в первой половине 80-х сам Бог велел определяться где-нибудь в Союзе писателей. Обзаводиться нужными знакомствами, выяснять, *«кто стоит за чьей спиной…»*, организовывать себе публикации. Сначала в журналах. Потом, годам к 30 — поэтические сборники. Кстати, при Брежневе для успешной литературной карьеры уже не обязательно было воспевать Коммунистическую партию.

Налегке мы резво плавали в ночном горшке.
И каждый думал о червячке
На персональном золотом крючке.

Рыбный день

Литературная карьера могла быть и совсем неофициальной. В кружках и салонах (с выходом «*за бугор*») складывали умные слова, как при дворе Снежной королевы — льдинки. Мы — метаметафористы. А мы — постметафористы…

Так и не пополнив 217-м номером список клонов маленьких бродских (*«…я с малых лет не умею стоять в строю…»* («Черные дыры»)), Башлачёв делает решительный шаг в сторону рок-культуры, лишаясь работы (в газете «*Коммунист*»), карьеры, элементарной крыши над головой. Скоморох с гитарой, бродящий «меж двор» (как говорили в старину на Руси).

Почему?

Потому что в рок-культуре того времени он почувствовал жизнь. *«Искру электричества».*

> Загремим, засвистим, защелкаем!
> Проберет до костей, до кончиков.
> Эй, братва! Чуете печенками
> Грозный смех русских колокольчиков?
> <…>
> И в груди — искра электричества.
> Шапки в снег — и рваните звонче.
> Рок-н-ролл[4] — славное язычество.
> Я люблю время колокольчиков.

Время колокольчиков

На самом деле, объяснить, где есть жизнь, а где ее нет, не так-то просто. Трудно объяснить. Легче спеть:

> И пусть разбит батюшка Царь-колокол —
> Мы пришли с черными гитарами…[5]

Время колокольчиков

Дар Божий как раз и заключается в том, чтобы не замечать стен, разгородивших человеческую жизнь на клетки-загоны.

Точность Сашиного выбора подтверждается тем, как легко и естественно рок-движение[6] приняло череповецкого барда. Только успев появиться в московском и ленинградском рок-подполье, он становится важнейшей, может быть, даже центральной его фигурой, — если такие определения вообще применимы к неформальному сообществу. Во всяком случае, именно Башлачёву принадлежит гимн русского рока — *«Время*

колокольчиков». Песня исключительно оптимистичная для 80-х годов (имеется в виду, конечно, искусство этого периода, а не продукция комсомольских ВИА).

Впрочем, гимн и не должен быть похож на похоронный марш.

Именно Башлачёв нашел сильные и гордые слова, которыми наши «доморощенные битлы» могли на равных разговаривать с англосаксонскими корифеями.

Уберите медные трубы!
Натяните струны стальные!
А не то сломаете зубы
Об широты наши смурные.

Искры самых искренних песен
Полетят как пепел на плесень.
Вы все между ложкой и ложью,
А мы все между волком и вошью.

Некому березу заломати

Можно сказать, что русский рок примерно с 80-го года — с того момента, когда он перестает отождествлять себя с танцплощадкой, — ожидал такого человека, как Башлачёв.

Следовало бы упомянуть еще одну социокультурную нишу, казалось бы, специально под него выкроенную. Традиционная авторская песня — русская поэзия под музыку, под ту же самую акустическую гитару. Именно так: *«у русской поэзии появилось новое, параллельное русло. Его создали „поющие поэты“…»*[7]. Один из них — В. Высоцкий, которого Башлачёв считал учителем и которому посвятил триптих *«Слыша В. С. Высоцкого».* К сожалению, серьезная история авторской песни до сих пор не написана, поэтому я не рискнул бы давать исчерпывающих объяснений: что именно не устроило в ней Башлачёва. Обращаю внимание на хронологию. В 1983 году ни Высоцкого, ни Галича уже не было в живых. Реальная обстановка в недозапрещенных структурах Клуба самодеятельной песни (КСП) может быть реконструирована по репортажам в тогдашнем рок-самиздате: *«выходили исполнители очень похожих друг на друга песен про природу, от которых остается один мутный образ: дождливый вечер…»*[8].

Отношения с «вахтером»

Был ли он политическим певцом, «певцом протеста»?

Новейшая история, которую многие видели собственными глазами и ощущали на собственной шкуре, трансформируется самым причудливым и патологическим образом. Именно потому, что она новейшая, то есть из нее извлекается не только архивная память, но и не потерявший актуальности интерес.

Литературная тусовка так и не простила Башлачёва — не потому, что злопамятна, а потому, что он, даже став историей, ломает установленные правила. Мешает играть в любимые пузыри[9]. Мы уже упоминали журнал *«Знамя»*. Вот что там напечатали о Башлачёве в 1992 году:

«Он появился у самых дверей первой свободы где-то в районе восемьдесят пятого, когда поэт уже обязан был чувствовать, что воздух начинает пахнуть иначе, что такой рывок из рабства не рифмуется с ситуацией, что так дико кричать, как он кричал, уже странно, поздно, почти неприлично… Это было похоже на смех без причины».

Между прочим, статья называлась *«Жизнь с кокаином»*. Причем тут кокаин и кто с ним *«жил»*? Оказывается, Башлачёв — тот самый, который *«специально был дан в почти уже вольный момент»*. У него имело место *«наркотическое, кокаиновое опьянение свободой, волей и воздухом…»*[10].

Удручающе низкий уровень «искусствоведения с кокаином» был сразу же отмечен специалистами[11]. Но для историка представляют интерес легкие передергивания. Во-первых, поэт Башлачёв *«появился где-то в районе»* не 85-го, а 83-84-го. При Андропове отношение властей к рок-музыке резко меняется к худшему. Режим выходит из глухой обороны, репрессии затрагивают людей, не связанных с политикой. Летом 1983 года начинаются аресты рок-музыкантов. В марте 1984-го прямо на сцене берут под стражу Жанну Агузарову за исполнение невиннейших песенок. Аудиторию большого Дома культуры тоже распихивают по «воронкам»[12].

И в это самое время Башлачёв поет:

> Плюю в лицо слуге по имени народ.
> Мне нравится БГ, а не наоборот.

Палата № 6

Песня 1983 года.

Ни при Черненко, ни в первые полтора года правления Горбачева никакими *«почти уже вольными моментами»* тоже не пахло. Осенью 85-го Александр Новиков получил 10 лет лагерей

за то, что делал для рок-групп самодельные колонки и усилители. Летом следующего, 86-го года под лозунгом *«борьбы с нетрудовыми доходами»* крушили помидорные теплицы и выволакивали пассажиров из частных машин.

С точки зрения той эпохи творчество Башлачёва представляло собой откровенный криминал. На темы политики он высказывался откровеннее, чем большинство соратников (чем вышеупомянутый БГ, Майк, Кинчев и др.). Но политическим автором в современном понимании все-таки не был. Самая «антисоветская» его песня — *«Абсолютный вахтер»* — созвучна эпохе, но не умещается в ее злободневность.

> Абсолютный Вахтер — лишь стерильная схема,
> Боевой механизм, постовое звено.
> Хаос солнечных дней ночь приводит в систему
> Под названием… да, впрочем, не все ли равно.

Абсолютный вахтер

*«Ведь этот город скользит и **меняет** названья…», «бал на **все** времена…»,* — снова и снова повторяет Башлачёв после убийственно-точных примет времени и места. *«Стерильная схема»* не привязана к идеологии, династии и цвету флага.

Переводчики Господа

Когда мы занимаемся древностью, проблема источников сведена к минимуму, потому что к минимуму сведены сами источники. Чем ближе к современности, тем их больше — и тем труднее выделить те, которые действительно отвечают исследователю на поставленный вопрос. За неимением «точных» данных (очередного доклада команды Грефа по ахейской Греции) «античник» волей-неволей вынужден обращаться к произведениям искусства, черпая из эпической поэзии не только конкретную бытовую информацию (что ели, во что одевались), но и общие представления о социальных процессах, о морально-психологической обстановке, о системе ценностей. По отношению к новой и новейшей истории это не принято. Мол, через художественность мы впадаем в субъективизм. Между тем очень серьезные и совсем не склонные к субъективизму ученые отмечали как свидетельство закономерности русской революции 17-го года то, что она была многократно и настойчиво предсказана в русской литературе. Социальный феномен мафии

гораздо легче понять, проследив, как изменился за последние сто лет образ уголовного преступника в романах и кинофильмах…

Незавершенные процессы — а именно с такими имеет дело новейшая история — трудно поддаются рациональному научному анализу. Как пишет К. Ю. Еськов, *«наука вообще имеет дело лишь с неединичными, повторяющимися явлениями, вычленяя их общие закономерности и частные особенности»*[13]. Незавершенное уникально по определению.

При подобной методологической ущербности социологам и «новейшим» историкам стоило бы — в порядке гипотезы — отнестись внимательнее к пушкинской аналогии «поэт — пророк».

Вот соображения (прозаические) А. Башлачёва на ту же тему из интервью 1986 года.

«Мировая душа…» Собеседник переспрашивает: *«Господь*?» — *«Ну да… Он с нами говорит всякими разными приметами, все сообщает и ничего лишнего… Талант — **способ перевода**… Главное — чтобы пела душа… Ты не думай о том, как это — петь, заставь петь свою душу, и все. Как бы она ни спела, это окажется верным. Если она будет брать чистые ноты, и ты не будешь ей мешать. И я не придумываю форм, тут поиск-то **нерациональный**, рациональный обязательно приведет в тупик»*[14]. (выделено — *И. С.*)

В книге *«Прекрасный дилетант…»* автор этих строк пытался проследить, как эволюционировал герой авторской песни в 60-е — 80-е годы, в каком душевном состоянии он занялся перестройкой[15]. На мой взгляд, демократическое движение было заранее отпето на пленках магнитофонного самиздата.

Конечно, Башлачёв, будучи способным *«переводчиком»* и не отвлекаясь в общении с Господом на всякую ерунду — вроде карьеры, — не мог не различить в ближайшей исторической перспективе *«рывка к свободе»* (см. то же *«Время колокольчиков»*). Но он слишком быстро, практически сразу же, разглядел (вернее, почувствовал) результат. *«Зыбкую трясину»*, в которой свобода задохнется.

Коллеги могут упрекнуть меня в отступлении от исторического материализма. Мол, я задним числом привношу в сложные тексты собственные интерпретации — как астролог, который в одном и том же наборе обтекаемых слов обнаруживает биографию любого заказчика. Но в том-то и дело, что башлачёвские слова совершенно не обтекаемые. Они очень жестко ориентированы по *«нити времени»* и обстоятельствам места: *«я увидел тебя, Россия»* («В чистом поле — дожди»). При этом из песни в песню повторяется «лестница чувств»[16],

закольцованная в трагическую предопределенность:

… А как ходил Ванюша бережком
вдоль синей речки!
… А как водил Ванюша солнышко
на золотой уздечке!
Да захлебнулся. Пошла отрава.
Подняли тело. Снесли в канаву.

Ванюша

Для объяснения поэтических пророчеств не обязательно обращаться к мистике. Талантливый художник чуток. В обществе, то есть в окружающих людях, он подмечает такие особенности, которые не укладываются в исследовательские методики (например, в социологию с вопросами типа: «Вы за свободу или за порядок?»), а зачастую и в «менталитет» самого аналитика, поскольку он — современник, то есть часть происходящего, и его сознание отторгает информацию, разрушительную для внутреннего мира. А. Д. Сахаров был великий ученый, но я полагаю, что ему очень-очень не хотелось бы знать, что на самом деле думают и чувствуют те, кого он в конце 80-х годов числил в единомышленниках.

Подчиняя рациональное сознание *«душе»*, поэт может преодолеть непреодолимый барьер.

Засучи мне, Господи, рукава.
Подари мне посох на верный путь.

Вечный пост

Существуют и иные точки зрения на предназначение поэта. Александр Соколянский пишет: *«Искусство вообще и литература в особенности почти двести лет всерьез занимались жизнеучительством, врачеванием душ человеческих, разгадкой великих тайн бытия, борьбой с мировым злом и тому подобными вещами… Но все когда-то должно кончиться и, похоже, на наших глазах заканчивается время завышенных творческих амбиций. От вершин, на которые мы вознеслись вместе с пушкинским „Пророком“, от задачи „глаголом жечь сердца людей“ мы возвращаемся к естественным нормам художественной жизни»*. То есть к удовлетворению потребностей аудитории. К сфере обслуживания. Опираясь на авторитет Г. Державина, уважаемый

оппонент сравнивает поэзию с лимонадом[17]. Вообще-то такой метод цитирования открывает широкие перспективы. По фрагменту из песни *«Новый год»* Башлачёва можно записать в сатанисты и дальше объявить: «Вот и я, вслед за замечательным русским поэтом, выбираю нечистую силу…». Но не это главное. Я готов согласиться с тем, что среди работников искусств очень много и таких, которые, не мучаясь *«завышенными творческими амбициями»*, просто развлекают почтеннейшую публику. Ресторанные музыканты, сочинители 1001-й фэнтези «под Толкиена» etc. И рядом с ученым, ломающим голову над законами мироздания, кто-то просто окучивает тот малюсенький участок, на котором его и поместил директор НИИ. Однако ни науку, ни искусство в целом нельзя свести к облегченной модели (*«естественным нормам»*, по А. Соколянскому). Они просто перестанут существовать. И дело не в каком-то моральном императиве, который каждый понимает в меру своей испорченности, а в специфике творческого труда. Как, например, составить учебник без обобщения, без системы? А без учебников нельзя подготовить не только узкого специалиста — грамотного старшеклассника. То же и в искусстве. Чтобы сотни работников околохудожественного конвейера могли «передирать» **«Битлз»** и «продолжать» Толкиена, Леннон и Толкиен должны пообщаться с Богом.

«Творческие амбиции» «завышены» по определению. По смыслу слова *«творчество»*.

«Случай в Сибири»

Одна из самых печальных тенденций нашей новейшей истории в 70-80-е годы — то, как оппозиция к правительству и государственной идеологии постепенно перерождалась в отчуждение от собственной страны. Неофициальные художники учились готовить комплексный обед из двух блюд: либо т. н. стеб, либо черная безысходность, а неофициальные политики жаловались на «плохое» свое правительство «хорошим» чужим (владельцам ракет, нацеленных на наши города, на жен и детей самих жалобщиков). Этот процесс затронул как раз наиболее активную, «пассионарную» часть общества, именно тех, кто, по идее, должен был взять на себя ответственность за страну после увольнения на пенсию замшелых партийных догматиков[18].

Сейчас, спустя всего лишь полтора десятилетия, диву даешься: как умные люди, исследователи и аналитики, в упор не разглядели столь очевидной опасности? Не разглядели именно

потому, что были вовлечены в события[19].

Едва ли не единственное исключение — Башлачёв. Фатальное противоречие было сформулировано им с социологической (в лучшем смысле слова) точностью и публицистической резкостью, в общем для него не характерной.

Напомню: *«Случай в Сибири»* строится как диалог.

> Хвалил он: — Ловко врезал ты по ихней красной дате. —
> И начал вкручивать болты про то, что я — предатель.
> Я сел, белее чем снега. Я сразу онемел как мел.
> Мне было стыдно, что я пел. За то, что он так понял.
> Что смог дорисовать рога,
> Что смог дорисовать рога он на моей иконе.
> — Как трудно нам — тебе и мне, — шептал он, —
> Жить в такой стране и при социализме.
> Он истину топил в говне, за клизмой ставил клизму.
> Тяжелым запахом дыша, меня кусала злая вша.
> Чужая тыловая вша. Стучало сердце. Звон в ушах.
>
> *Случай в Сибири*

Второй раз появляется это милое кровососущее насекомое. Помните, в каком контексте впервые? *«Мы все между волком и вошью».*

И вот что отвечает Башлачёв:

> Зачем живешь? Не сладко жить. И колбаса плохая.
> Да разве можно не любить?
> Вот эту бабу не любить, когда она — такая!
> Да разве ж можно не любить, да разве ж можно хаять?
> Не говорил ему за строй — ведь сам я не в строю.
> Да строй — не строй, ты только строй.
> А не умеешь строить — пой. А не поешь — тогда не плюй.
> Я — не герой. Ты — не слепой. Возьми страну свою[20].
>
> *Случай в Сибири*

Ошибся он в одном. Слеп и глух оказался не только конкретный собеседник. Слепы и глухи были Сашины друзья-современники, включая автора этих строк, который вовсе не склонен выделяться из коллектива. Слушатели совершенно не поняли этой песни. И даже несколько стеснялись ее, потому что

она выглядела слишком уж «советской», чуть ли не охранительной. Не приличествовала поэту-диссиденту.

Увлеченные схваткой с огромным злым волком, мы так и не заметили, во что вырастала у нас на глазах маленькая скромная вошь.

Реальная трагедия Кассандры — в том, что пророку не верят без всякого специального проклятия. Люди не хотят завтрашней правды. Она неизбежно перечеркивает логику их сегодняшнего существования. Срабатывает психологическая защита: несвоевременная правда вытесняется, о ней не спорят — просто стараются не замечать как нечто отвлеченное и неважное по сравнению с действительно серьезными проблемами, от которых зависит будущее страны и отдельно взятых личностей. Так происходит до тех пор, пока горизонт не окажется под ногами, будущее не станет настоящим, а «несерьезное» в одно мгновение обернется самым главным и… совершенно очевидным. Настолько очевидным, что нет никакого желания благодарить тех, кто вчера имел несчастье заглянуть за горизонт.

Лорд из Череповца

У Башлачёва в песнях несколько раз (кажется, четыре раза) фигурируют матерные слова. *«Головой кивает… из-под заплаты».* Вообще-то в русском роке эта лексика и соответствующая ей тематика не занимали сколько-нибудь важного места. А с Сашей не возникало вообще никаких проблем (свидетельствую как постоянный организатор концертов). Если он выступал не в частной квартире, а в каком-нибудь учреждении, то легко заменял крамольное слово на *«хвост»* или *«хрен».* Видимо, не сочетание трех веселых букв было самым важным в его стихах. Возможность наконец-то произнести громко и отчетливо — перед полным залом! — то, за что воспитательница в детском саду ставила в угол, не наполняла сердце революционным энтузиазмом.

К тем, кому наполняла, Башлачёв относился с иронией:

Как славно выйти в чисто поле
И крикнуть там: — Е… на мать!
Мы кузнецы. Чего же боле?
Что можем мы еще сказать?

Если считать главным достижением европейской демократии представление о независимой личности, то Александр Башлачёв окажется не только самым русским (по духу и стилю), но и самым европейским из героев нашего рок-н-ролла.

Он очень четко различал второстепенное — и действительно важное.

В шумной компании где-нибудь на фестивале он выглядел тихим, даже робким. Не набивал себе цену. Кажется, ни с кем из коллег так всерьез и не поссорился, хотя в рок-движении хватало внутренних конфликтов. Не спорил из-за денег.

В черных пятнах родимой злости
Грех обиженным дуракам.
А деньги — что ж, это те же гвозди,
И так же тянутся к нашим рукам.

В чистом поле — дожди

Петь предпочитал там, где собралась симпатичная компания. Больших залов не любил — и не из снобизма (снобизма в нем как раз не было ни на ломаный цент), а потому что привык к подпольным интерьерам, и когда в последний год жизни ему открылись Дворцы культуры, он не был уверен в собственных силах — в том, что сможет с акустической гитарой «раскачать» такие аудитории. Но если очень просили выступить, убеждали, что людям это нужно, соглашался хоть на всесоюзный фестиваль.

С другой стороны, когда что-то всерьез покушалось на его систему ценностей, на те правила, которые он для себя установил, Башлачёв становился упрям и негибок.

У меня есть все, что душе угодно,
Но это только то, что угодно душе.

Пляши в огне

Не сказал бы, что это радовало окружающих. Например, он самым злостным образом саботировал пропаганду русского рока средствами кинематографа. Вдруг отказывался от продолжения работы в фильме, уже наполовину снятом. И даже не мог толком объяснить, почему. Точнее, мы не могли толком понять. Что, наметились какие-то идейно вредные поползновения? — Нет. — Против независимого рока? — Нет. — Требуют что-то менять в песнях? — Нет. Пройдет совсем немного времени — и с «русским

рок-кинематографом» все станет ясно. В лучшем случае его можно будет воспринимать как злую издевку (*«Асса»,* где действие перенесено в ресторан, а главным рок-героем назначен тусовщик).

На том уровне, на котором работал Башлачёв, не возникало темы для соавторства с кинематографом. *«Мы на языке одном о разном говорили».*

Его старший друг Гребенщиков — математик по образованию — в подобной ситуации начинал, наверное, считать, сопоставляя выгоды с издержками: конечно, у режиссера А. Учителя его *«Рок»* получится… да еще с таким сценарием… (Не буду формулировать за Гребенщикова, с эстетикой и интеллектом у него все в порядке.) зато оператор отличный… есть возможность отснять концерт так, как в Англии не отснимешь… И т. д.

Может быть, в каждой конкретной калькуляции БГ оказывался в выигрыше, а Башлачёв со своей упрямой принципиальностью — неправ (в конце концов, от его выступлений не осталось ни одной грамотной видеозаписи). Но жизнь — не задачник по математике, где каждая задача — сама по себе, под своим собственным номером. Калькуляции быстро складывались в судьбу, в новый образ русского рока.

Кто там — ангелы или призраки?
Мы берем еду из любой руки.

Дым коромыслом

От противного

Обсуждение причин его добровольного ухода из жизни, скорее всего, упрется в наукообразную болтовню о *«суицидальных тенденциях»*, якобы присущих самой природе рок-искусства. Доморощенный недофрейдизм — своеобразное продолжение *«Барбароссы рок-н-ролла»,* публиковавшейся 20 лет назад в *«Комсомольской правде»* и *«Нашем современнике».* В реальности имели место медицинские проблемы. Не у жанра, конечно, а у конкретного человека, и образ жизни бродячего скомороха (*«я устал кочевать от Москвы до самых дальних окраин…»*) не способствовал их разрешению. Но личные дела, которые люди обсуждают с родственниками и врачами, — не для ток-шоу в широкой аудитории. Я согласен с Гребенщиковым в том, что подглядывание в замочную скважину *«ничего к песням не добавляет, это убавляет»*[21], поскольку вытесняет и подменяет

суть.

В связи с самоубийством В. Маяковского литературные детективы разобрали по ниточкам его отношения с женщинами, друзьями, завистниками… Но предположим, все противоречия были бы распутаны вовремя. И в 1930 году выстрел не прозвучал.

Вы представляете себе Маяковского в 1937-м?

Даже если бы его оставили в живых (что маловероятно), это был бы уже не тот поэт, которого мы знаем, а совсем другой человек.

Поэт Маяковский ушел вместе со своей эпохой.

Не хотелось бы, чтобы эти размышления воспринимались в духе вульгарной социологии. Речь не о политике — о личности, которая, по М. Л. Гаспарову, есть *«точка пересечения общественных отношений»*[22].

Как вы представляете себе Башлачёва в новую эпоху — в ту самую, когда *«раскрепостился национальный дух, появилась свобода мысли, а значит, и творчества…»*[23]!

Что он должен делать? *«Свободно и раскрепощенно»* исполнять *«Ванюшу»* по ночным кабакам?

«Ну, зачем крайности? — возразит кто-нибудь из читателей (хотя никакая это не крайность, а обычная „творческая жизнь“ известнейших наших рок-музыкантов). — Есть ведь и другие пути. Разве у него не было друзей, которые чего-то добились в „новой России“, и не через кабак?»

Верно. Кое-кто из его старых друзей сделал неплохую карьеру. Например, телевизионный деятель, процветающий хоть при Киселеве, хоть при Йордане. Наверное, мог бы оказать по старой памяти протекцию. Пристроить к рекламе *«не тормози — памперсни»* или даже к серьезной передаче — изображать перед народом его *«глас»*.

Между прочим, у Башлачёва имеется готовая музыкальная заставка:

> Я приглашаю вас к барьеру —
> Своих испытанных врагов —
> За убеждения и веру
> Плеваться с десяти шагов.

«Мы льем свое больное семя…»

Был еще собрат по поэтическому ремеслу, которому Башлачёв когда-то посвятил одну из лучших своих песен. В разгар очередной избирательной кампании на выходе из метро мне суют в руки агитационную газету, из тех, после которых хочется

помыть руки дезраствором. В списке редколлегии я с ужасом читаю знакомую фамилию…

Наверное, и Башлачёва могли бы подключить к предвыборному «пиару». Платили за него от души. Не меньше, чем в Останкино.

Но мне кажется, он не для того увольнялся из газеты *«Коммунист»*, чтобы 15 лет спустя в нее же и вернуться[24].

Добавим варианты маргинальные.

Спуститься в *«андеграунд»*, где самовыражаются фашизоиды, поставляющие газете *«Завтра»* новости *«русского рок-сопротивления»?* Цитирую Башлачёва: *«Почему я, русский человек, терпеть не могу славянофилов? Потому что любое „фильство“ предполагает какую-то фобию»*[25].

Спиться? Он и в молодые годы был не слишком к этому привержен.

Жить на проценты от уже не существующей культуры, сочинять мемуары и некрологи — пенсионер в 40 лет, как автор этих строк?

У Солженицына в *«России в обвале»* выделено слово «зачем»: *«**Зачем** мы еще живы?»*[26]. Тот же вопрос был очень важен для Башлачёва. *«Люди не отвечают себе на вопрос „зачем“, просто бегут от этого вопроса. Потому что стоит только поставить вопрос — „зачем“ — и все»*[27].

К сожалению, ни один из предложенных вариантов «биографии в сослагательном наклонении» не дает ответа на вопрос «зачем».

Последняя редакция «Колокольчиков»

Независимо от того, здоров он был или болен, черту под «Временем колокольчиков» (им же провозглашенным) он подвел собственной твердой рукой.

На последнем концерте 29 января 1988 года исполнил свою классическую композицию в следующей редакции: без слов *«рок-н-ролл»* и *«я люблю»*[28].

Настолько был велик дар, ему отпущенный, что даже смерть его — не медленное угасание, а *«знак кровоточия»* между строк — электрошоком вернула к жизни (хотя бы на время) то, что он сам же приговорил.

В ноябре 1988 года Мемориал Башлачёва последний раз собрал вместе в Лужниках почти всех: ДДТ, «Кино», «Алиса», Макаревич, Градский, Рыженко, «Зоопарк», «Калинов мост», «НАТЕ!», Наумов… Это была достойная кода русского рок-н-ролла[29]. Собственно, **движение** в конце 80-х заканчивается.

Хорошие парни, но с ними не по пути.

Нет смысла идти, если главное — не упасть.

Черные дыры

Остались отдельные *«хорошие парни»* с гитарами. По логике вещей, они должны были тихо раствориться в *«попсне»* — и уже помаленьку растворялись. Но вдруг — вспомнили о действительно естественном предназначении художника. Один из самых труднообъяснимых феноменов русского рока — посмертное продолжение его истории в песнях, написанных Гребенщиковым, Шевчуком, Кинчевым под воздействием творчества и личности Александра Башлачёва.

Его влияние на нео-«Аквариум» (1991–1996) — с радикальным изменением музыкальной стилистики и лексики советской рок-группы № 1 — показано в книге *«Прекрасный дилетант…»*, да и самим Гребенщиковым признается: *«Башлачёв после смерти переложил ответственность: „А теперь ты“»*[30]. Имеющий уши да услышит тот же мотив в альбоме «Алисы» *«Шабаш»*[31]. Прямой наследницей Башлачёва была Яна Дягилева (Янка) — последнее самостоятельное явление рок-культуры на российской земле[32].

Последовательность можно было бы, конечно, и продолжить. Похожая на Янку Земфира изначально не лишена дарования (актерского и даже поэтического) — чем не наследница второй очереди? К сожалению, она слишком рано переориентировалась с искусства на «шоу-бизнес», поэтому сказать о ней больше нечего.

Лучше вовремя поставить точку.

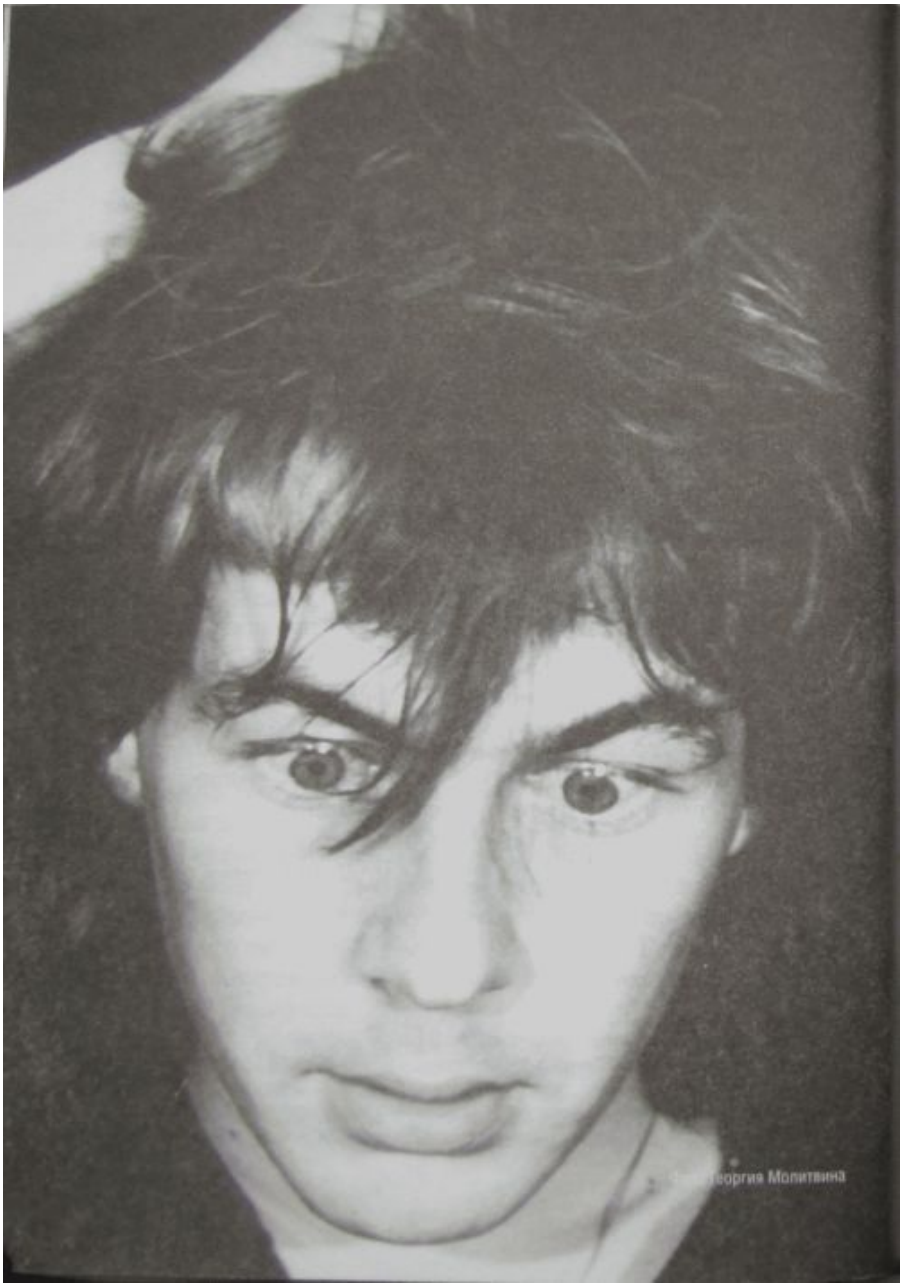
История совершилась. Мы ничего не в силах изменить и поправить, даже самые очевидные позорные ошибки. Но можем по крайней мере не усугублять вчерашней глупости сегодняшним враньем.

Не путать Божий дар с яичницей из тухлых яиц.

Приоткрой окно мне, мальчик равнодушный!
Мы снежок припомним там, где будет душно.
Вспомним зиму нашу, белые кафтаны…
Вслед крестами машут сонные курганы.

Лихо (первая редакция)

«Ненависть — это просто оскорбленная любовь»: стиль и лирический герой Александра Башлачёва (Ирина Минералова)



Ирина Минералова, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков Московского педагогического государственного университета

Перевести Александра Башлачёва из песни в стих

невозможно. Даже изданные его сборники стихов ***звучат***. Он открыл сам себя во времена колоссального, почти тектонического разлома и в музыке, и в поэзии. Он пришел, чтобы собой выразить не просто юношеский максимализм вызревающей катастрофической эпохи. Ведь это состояние «юношеского бунта» переживает, наверное, каждый молодой человек, не обязательно оно выльется в сочинительство, пение под гитару, но последнее — почти общее место для молодежи. Дело в другом: его собственная «брань невидимая» оказалась помноженной на душевно-духовную и социально-нравственную брань в Отечестве. Сколько бы времени ни прошло, парни «на переломе возраста» будут петь его «Время колокольчиков», находя в них уже свои собственные, вряд ли им рационально заложенные смыслы.

Можно было бы сказать, что многие его произведения и для него самого, и для молодого поколения имеют «инициационный» смысл. Что это значит? Парадокс: эти песни-стихи обладают «ядерной», в прямом и переносном смысле, энергией, которая «обещает» дать новую суть жизни. Чтобы обрести новый, более высокий социально-нравственный и духовный статус, надо «умереть» со всем своим прошлым. Вопрос ницшеанского Заратустры «Как же ты возродишься, если не умрешь и не станешь пеплом?» понят был новой рубежной эпохой едва ли не буквально. Вот это, пожалуй, одна исходная позиция тайны его притягательности, но не единственная. Другая — в том, что молодой человек, работающий в журналистике — всегда горячем социально-нравственном информационном поле, открывает для себя возможности самовыражения не в журналистике или в поэзии (к середине 80-х прошла мода на «стадионные» поэтические вечера), а в авторской песне, ищущей новые музыкальные возможности общения со слушателем и зрителем.

И то, что в 60-е годы XX века называлось авторской песней, находит для себя живительный источник в «рок-возможностях»[33], стремящихся к декларативно-бунтарскому самовыражению. Так Александр Башлачёв неслучайно оказался в эпицентре взрыва, в котором главным было ощущение «Миры летят. Года летят», как афористически точно сказал Александр Блок. Экспрессивность образного строя лирики Башлачёва отражает жажду ***выражения*** внутреннего мира, и ограничиться возможностями внутрипоэтическими, в силу разного рода обстоятельств, он не захотел и не смог. Таким был его талант и так он развивался в свое время, отнимающее идеалы, свергающее кумиров, перелицовывающее правду и игру в правду.

Много писалось о фольклорных истоках его песенной манеры. Полагаю, что эта своеобразная «фольклористичность»

формировалась и посредством поэтических и песенно-поэтических предшественников, таких, как Марина Цветаева, Сергей Есенин, например, или Владимир Высоцкий. И из этого ученичества он все равно выходил самим собой:

Танцуй от ***печки***! Ходи впри***сядку!***
Рвани узд***ечки***! И душу — в ***пятку.***
Кто жив, тот ***знает***. Такое ***дело***.
Душа ***гуляет*** — заносит ***тело***.

Ванюша

Обращение к фольклору у него действительно разнообразно: это и частушка, как в «Ванюше» или других песнях, былина («Егоркина былина»), это характерные «узнаваемые образы» дороги, лиха, мельницы, коня, метели, «молодой», это опять же узнаваемые, хоть и переосмысленные, народные речения и устойчивые обороты, и это, наконец, на свой собственный ранжир измеренная мера Веры (простите за каламбур), понятая и принятая, кажется, на слух — через фольклор и русскую поэзию. Воистину «неисповедимы пути Господни!»

На переломе 80-х годов XX века таким открывается для Александра Башлачёва его собственный человеческий и творческий путь. Тютчевское «приди на помощь моему неверью» вряд ли подойдет, поскольку направление, нащупанное им интуитивно, было тем, что аккумулировало не просто стих и мелодию, повторимся, но авангардистское в поэзии, наиболее созвучное рок-музыке и наиболее точно, наверное, выражавшее строй души многих. Причудливо переплелись образный и мелодический строй народной песни, может быть, не без соответствующих примеров фольк-исканий на Западе, жажда выпеть душу, а душа — ведь такая «материя», которую без веры или поиска веры выпеть трудно.

В творчестве Башлачёва прослеживаются две главные тенденции: от Владимира Маяковского — одна, от Сергея Есенина — другая. Обе эти тенденции к концу 70-х уже «вплавлены» и в эстрадную поэзию, и в авторскую песню. Тетраптих «Облако в штанах» Владимира Маяковского переплавлен в триптихе-складне «Слыша В. С. Высоцкого». Во многих других стихах слышны интонации есенинских героев из «Пугачева». Но, думаю, стоило бы напомнить и о земляках Александра Башлачёва. Из Серебряного века это музыкально-эстрадный Игорь Северянин, из недавних предшественников — Николай Рубцов[34], в чьем творчестве предощущение трагических времен сменяется

башлачёвской неприкаянностью, расхристанностью, подлинным ощущением беды от непонимания, «куда несет нас рок событий». Речь, конечно, о лирическом герое[35] Башлачёва.

В наиболее популярных башлачёвских песнях есть отсылка к важным культурным и литературным образам-штампам, понятным любым из читателей-слушателей независимо от уровня образованности. Тут нет ничего обидного для поэта. В. М. Жирмунский, анализируя поэтическую манеру того же А. Блока, замечает, что мастерство его состояло в том, что «поэтический штамп», «поэтизм» своим стилем он превращает в оригинальный художественный образ. То же можно было бы сказать и об А. Башлачёве. Образ, находящийся, что называется, на слуху, под его пером и струной обретает черты не только невиданного, но и неслыханного. Таково, например, «Время колокольчиков». Сам образ «колокольчиков» лиричен и позитивен, он формирует традиционную для русской поэзии тему пути, отсылает к народным ямщицким песням (например, песня «Однозвучно звенит колокольчик»).

В знаменитой народной песне «Колокольчики мои…» «высечен» фрагмент одноименного стихотворения А. К. Толстого[36]. И свой образ колокольчиков Александр Башлачёв, возможно, ведет из данной традиции: народной песни и стихотворения А. К. Толстого. «Грозный смех русских колокольчиков» — одна только башлачёвская строка — вмещает, пожалуй, целую толстовскую строфу:

Громче звон колоколов,
Гусли раздаются,
Гости сели вкруг столов,
Мед и брага льются,
Шум летит на дальний юг
К турке и к венгерцу —
И ковшей славянских звук
Немцам не по сердцу!

Иная эпоха, хоть и обращается к мнящимся идеальными временам колокольчиков и колоколов, но выбирает для их выражения более лаконичные художественные средства. Метафорический параллелизм колокольного звона, музыки пути, отражающихся в «звоне сердца» («Ты звени, звени, звени, сердце под рубашкою!»), создает совершенно новый поэтический образ у А. Башлачёва. Переосмысленные Башлачёвым толстовские «мотивы» осложняются притягательнейшими образами песни Владимира Высоцкого «Кони привередливые».

Удалая песня и народный плач сошлись во «Времени колокольчиков», и «я» лирического героя А. К. Толстого и В. Высоцкого становится «мы» А. Башлачёва. И это «мы» не просто объединяет, но делает ***единой*** художественно-энергетической, почти мистической силой того, кто на сцене, и тех, что в зале. В этом «мы» есть и место, и роль ***каждому***.

Слушая сегодняшнюю рок-молодежь, понимаешь, как много импульсов и подсказок дал им этот парень. И это подсказки музыкально-ритмических ходов, метафорических, даже афористических образов. Если бы он не написал ничего — только «Время колокольчиков» — он бы все равно точнее других сказал о времени, в котором камерное пространство человеческой жизни, молодости открывается иным космическим пределам, нежели бунтующему лирическому герою В. Маяковского («Ведь если звезды зажигают, значит, это кому-нибудь нужно?») или рубцовскому, где «звезда полей во мгле заледенелой, остановившись, смотрит в полынью». Его «небо в кольчуге из синего льда» («Спроси, звезда») кому-то напомнит полотна Константина Васильева, кто-то вспомнит о Маленьком принце Антуана де Сент-Экзюпери, услышав строчку «Звезда! Я люблю колокольный звон…».

Лирический герой А. Башлачёва открывает свой микрокосм и макрокосм как «Черные дыры»:

> Хочется пить, но в колодцах замерзла вода.
> Черные-черные дыры… Из них не напиться.

Черные дыры

Образ космических черных дыр парадоксально отражается в образе колодца (живой или мертвой?) воды, он не может быть у него статичным и только пространственным, хотя бы это пространство и занимало безмерный Космос:

> Пускай эта ночь сошьет мне лиловый мундир.
> Я стану хранителем ***времени сбора камней***.

Черные дыры

Парафразирование цитаты Екклезиаста «…время разбрасывать камни, время собирать камни…» формирует почти магический пространственно-временной образ, вынесенный в заглавие стихотворения. Повтор образа делает эти «черные дыры»

замещающими каждого из нас, создающими образ «последних времен»:

Я вижу черные дыры.
Холодный свет.
Черные дыры…
Смотри, ***от нас*** остались черные дыры.
Нас больше нет.
Есть только черные дыры.

Черные дыры

И вновь «я» и «мы» сходятся в его песне, создавая трагическое «пространство времен», — границы быта и небытия.

Особо стоит остановиться на иронии и самоиронии лирического героя А. Башлачёва, без которых вряд ли возможно постижение его стиля. «И ничто не свято» — горькая формула В. Высоцкого, которая применима и при попытке осмыслить границы иронического пространства песен А. Башлачёва. Понятно, что бунт и эпатаж стилистики рока предполагают иронию. Правда, «Рождественская» могла бы считаться исключением из правила, потому что в ней ирония иного содержания:

То-то будет хорошо!
Смеху будет много.
Спите, дети. Я пошел.
Скатертью тревога…

Рождественская

Лирико-ностальгическое начало и самоирония в песне взаимообусловлены так же, как и в одноименном стихотворении мастера иронии Саши Черного.

По нарастающей иронического мироощущения построен и сборник стихов «Как по лезвию». Несмотря на то что тексты сборника были написаны в разное время, по авторской воле они выстроены именно так: с нарастанием иронии и сатиры.

Самое декларативное и выразительное в этом отношении произведение, пожалуй, «Палата № 6», отсылающая уже самим названием к одноименному рассказу А. П. Чехова с его ироническими и трагическими значениями, ставшему уже обыденным речевым штампом:

Хотел в Алма-Ату — приехал в Воркуту.
Строгал себе лапту, а записали в хор.
Хотелось «Беломор» — в продаже только «Ту».
Хотелось телескоп — а выдали топор.

Палата № 6

Все антиномии здесь узнаваемы и в бытовом, и в бытийном плане. Однако разлад мечты и реальности не сводится к романтическому мировидению, — он коренится в реальном жизненном несовпадении желаемого и действительного, а также на постоянной раздражающей подмене одного другим. И это является источником не только художественного приема, каким является ирония, но и определяет границы жизненной реальности в ее пространстве, вынесенном в название — «Палата № 6». Абсурд в этом произведении, кажется, обретает свои настоящие смыслы «не-слышания» людей друг другом, впрочем, точно так же, как это понимал тончайший из ироников — А. П. Чехов.

«Прямая дорога» Александра Башлачёва — это не «Железная дорога» Н. А. Некрасова и не «На железной дороге» А. А. Блока, это и не «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева. Она перенасыщена стихотворными и песенными цитатами из предшествующих времен.

Вообще частое цитирование у А. Башлачёва преимущественно нацелено на формирование иронической и даже сатирической семантики произведения. Таковы «Похороны шута», «Не позволяй душе лениться». В последнем — это «смеховое» начало превращается в почти анекдотическую «хохму». В других, как, например, в «Посошке», благодаря самоиронии лирического героя очевидней трагическое:

— Отпусти мне грехи! Я не помню молитв,
Но, если хочешь — стихами грехи замолю.
Объясни — я люблю оттого, что болит,
Или это болит оттого, что люблю.

Посошок

Даже последнее стихотворение в книге «Как по лезвию» — «Подымите мне веки» — уже в названии диктует отсылку и к гоголевскому «Вию», и к самоиронической маске лирического героя, и к трагическому неведению:

Это кровь и вино, это мясо и хлеб.
Почему так темно? Я, наверно, ослеп.
Подымите мне веки.

Подымите мне веки

Отвечать на эти вопросы спустя десятилетие возьмется в своих предсмертных стихах Юрий Кузнецов[37] все в той же иронической системе координат. Впрочем, вряд ли конец 80-х дал бы А. Башлачёву другую систему координат, помимо той, в которой он оказался волею судеб.

В отличие, например, от иеромонаха Романа, написавшего в те же 80-е многие свои замечательные песни, так же, как и башлачёвские, выраставшие из авторской песни, дышащие жаждой веры, — «Прибит на крест моей неправдой» или «Все моя молитва превозможет», или «Что, Адам, сидишь ты против Рая…», Александр Башлачёв искал выход в совершенно других ритмах и мелодиях, образах и темах.

Надлом и надрыв, которые не находили никаких возможностей для выхода в иное музыкально-поэтическое качество, рано или поздно должны были «выесть» тот тонкий и хрупкий материал, каким была душа поэта. Как ни парадоксально, он оказался пленником самого себя. «Там человек сгорел» — самое, наверное, точное определение пути его лирического героя. Психологи говорят, что тяжелейшая ноша для человека — ноша обиды, гнева и вины. Так случилось, что Александру Башлачёву дано было стремиться переплавить их одновременно в музыкально-поэтическую речь. Каково под этой ношей? Послушайте его песни, прочтите стихи…

Время собирать камни: евангельские и фольклорные образы в поэзии Александра Башлачёва (Лидия Дмитриевская)

«Я стану хранителем времени сбора камней»

А. Башлачёв.
Черные дыры

«Талант попадает в цель, трудно достижимую, гений попадает в цель, которую никто не видит»

А. Шопенгауэр

Лидия Дмитриевская, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, доцент кафедры филологического образования Московского института открытого образования

Александр Башлачёв родился и жил в атеистическую советскую эпоху, в городе труб, закопченного неба, с единственной церковью, и то без куполов (купола восстановили в год смерти Башлачёва — 1988). Город Череповец вырос под стенами Воскресенского монастыря, но в XX веке превратился в придаток металлургического комбината. История города отражает судьбу страны.

В стремлении стать выше действительности одни в своем творчестве приподымаются лишь до уровня отрицания и критики свысока, а другие способны вознестись до истинной любви (даже в критике). Наверное, этим во многом определяется и смысл творческого пути, в том числе и у А. Башлачёва:

«Я… очень люблю жизнь, люблю страну, в которой живу, и не мыслю себе жизни без нее и без тех людей, которых я просто вижу. Я всех люблю на самом деле, даже тех, кого ненавижу. Едва ли я смогу изменить их своими песнями, я отдаю себе в этом отчет. Но ничего не проходит бесследно. И пусть это будет капля в море и именно в море. То есть я ее не выпью сам. Если я брошу свое зерно, и оно даст всходы, и будет не одно зерно, а — сколько там, в колосе, зерен, десять, или тридцать, или пятьдесят — я считаю, что прожил не зря… Я пытаюсь, слушая свою душу, не глушить ее и петь так, как поется. И ничего не придумывать»[38].

Даже в этой небольшой части интервью можно почувствовать, что язык Башлачёва дышит метафорами. В устной неподготовленной речи при желании легко проследить, каким образом формируется мысль, и нельзя не удивляться, как естественно, безыскусно и при этом очень эмоционально она бежит у молодого поэта (интервью длится полтора часа), насыщаясь по ходу заново рожденными или уже спетыми метафорами. Слушатель или читатель может не понимать смысла весьма необычных образов в песнях Башлачёва, но обязательно чувствует их несочиненность, неискусственность, искренность. Поэтому и читатель, и слушатель, не всегда понимая, воспринимает их как свое. Нам близко только то, что *«…мы чувствуем, что это естественно, что это не искусство, что это не придумано. Главное, чтобы пела душа. А там будет видно, какая твоя душа»*[39].

Призывая коллег рок-поэтов вернуться к своим корням, Башлачёв и сам ведет поиски новых способов выражения мысли через возвращение к исконно русским жанрам: частушке, русской народной песне, былине… Недаром Башлачёва шутя называли «русским народным рок-поэтом».

Родина Башлачёва, Вологодская область, богата фольклором.

Специалистами собраны тома вологодских сказок, календарных и лирических песен, причетов, загадок… В том же краю в конце XIX века зародилась частушка. Впервые о ней написал русский прозаик, публицист Глеб Иванович Успенский, посетив летом 1889 года Череповецкий уезд[40]. Писатель поразился «несметному количеству» частушек, создававшихся каждый день в каждой деревне и являвшихся отражением духовной жизни народа.

А вот некоторые из башлачёвских частушек:

Мы с душою нынче врозь.
Пережиток, в опчем.
Оторви ее да брось —
Ножками потопчем.
<…>
Душу брось да растопчи.
Мы слюною плюнем.
А заместо той свечи
Кочергу засунем.

Ванюша

«Частушка и рок-н-ролл — я просто слышу, насколько они близки»[41], — говорил А. Башлачёв в интервью Б. Юхананову.

Удивительно сходство судьбы русского рок-н-ролла и народной песни — и то и другое было неугодно властям. Рассказывая о поисках певцов в Великом Устюге (все в той же Вологодской области) в начале XX века, Е. Линева вспоминает о встрече с городовым, который «с самодовольством верного исполнителя приказаний начальства отрапортовал: „Их нигде не найти-с! Как только где покажется слепец, мы его тотчас увольняем-с! Смута от них. Народ скопляется!“»[42]. Как это похоже на «знаменитые» слова чиновника из отдела культуры конца XX века: **«У нас в Череповце с рок-музыкой все в порядке — у нас ее больше нет»** (из воспоминаний А. Троицкого).

Сегодня «городовые» могут спать спокойно: с народной песней и рок-музыкой у нас окончательно «все в порядке…»

Но обратимся-таки к намеченному темой курсу: евангельские и фольклорные образы в творчестве А. Башлачёва.

Четыре стихотворения 1986 года — ***«Имя Имен», «Вечный пост», «Тесто», «Пляши в огне»,*** — объединенных пометками А. Башлачёва в цикл, как раз и созданы на метафорическом переосмыслении евангельских и фольклорных образов. Остановлюсь на этом цикле, чтобы идти вглубь, а не снимать

сливки со всего творчества поэта.

Есть песни, которые не теряют мощи на немой бумаге, но эти четыре нужно еще и слышать — и слышать подряд (сам автор их подряд для записи так и не спел). Башлачёв эти вещи не поет… тут другое: он воет юродивым пророком в песне «Имя Имен», требует, умоляет, клянет, клянется, заклинает, бросает вызов… в остальных. И всегда на пределе эмоциональных человеческих сил. Погружаясь во время исполнения в бездну своих песен, поэт сжигает себя: человеку не дано сил, чтобы долго нести боль мира и предчувствие его близкого конца. Но нести надо, потому что для того пришел. Его самосожжение не было бы напрасным, если бы он донес открывшуюся ему истину, но люди предпочитали заряжаться драйвом и оставаться глухими. Есть время разбрасывать камни и время собирать камни. Пришла пора собирать.

В песне ***«Имя Имен»*** (первое название «Притча») в емких метафорах переплетены две истории: евангельская о рождении Христа и горькая история России. И недаром в более поздних вариантах песня звучит с юродствующими завывающими интонациями[43]: именно юродивые — плоть от плоти народной культуры — с вызовом соединяли евангельское и фольклорное.

Имя Имен
В первом вопле признаешь ли ты, повитуха?
Имя Имен…
Так чего ж мы, смешав языки, мутим воду в речах?
Врем испокон —
Вродь за мелким ершом отродясь не ловилось ни брюха,
ни духа!
Век да не вечер,
Хотя Лихом в омут глядит битый век на мечах.
Битый век на мечах.

Вроде ни зги…
Да только с легкой дуги в небе синем
опять, и опять, и опять запевает звезда.
Бой с головой
Затевает еще один витязь,
в упор не признавший своей головы.
Выше шаги!
Велика ты, Россия, да наступать некуда.
Имя Имен
Ищут сбитые с толку волхвы <…>

В песне произошло смелое, на грани вызова, святотюродствующее соединение в единый миф о России и Боге языческого и сакрального, поэтому возможными стали встреча под одной путеводной звездой волхвов и витязя из русских народных сказок, превращение Девы Марии в девицу Машу в белом пуховом платке рядом с закипевшим на печи самоваром и кашей…

Иносказательно назван и Христос — он Имя Имен, то есть Слово (сакральная новозаветная метафора). В песнях Башлачёва евангельские события, притчи обретают новое имя, новую жизнь — становятся новым мифом[44] на новой Святой земле. Зачем?

Неожиданным, наверное, покажется это сопоставление, но вспоминается «Бесконечная книга» Михаэля Энде: чтобы спасти исчезающую страну Фантазию, нужно дать новое имя ее королеве, и сделать это должен земной мальчик. Так и Башлачёв ищет новые имена, чтобы «спасти», «воскресить» Бога для своего «времени колокольчиков», когда «небо в кольчуге из синего льда», когда «не слышны стоны краденой иконы»… Ведь ветшает, изнашивается не истина, а слова. Они со временем теряют живую энергию и превращаются в штампы — так простые истины превращаются в догмат, а значит умирают: «Ты носишь имя, будто жив, но ты мертв» (Откровение от Иоанна). Люди перестают верить мертвым словам: слова либо уходят, либо облекаются в иронию и цинизм. Чтобы вместе со словами не ушло из человеческой жизни сокровенное, о нем нужно говорить иными словами. Нужно воскресить Слово, нужно найти ***имя имен***. В этом высшее предназначение поэта и в этом одна из святых ролей юродивых: «<…> От стократного повторения вечные истины, на которых покоится обряд, тускнеют, эмоция охлаждается и превращается в обыденность. Зрелище юродства как бы обновляет вечные истины, оживляет страсть. Оно противостоит рутине»[45].

Мы пришли, чтоб разбить эти латы из синего льда.

Спроси, Звезда

Такое слово рождается в муках (см. песню «Тесто») и с болью, криком, молитвой прорывается к людям.

Очевидно, что библейские образы в поэзии Башлачёва — это не притянутые за уши готовые символы, чтобы «углубить» посредственную мысль, как это нередко бывает, а творимое, рождаемое в муках Слово.

Боль поэта за ту страну, где «Бог умер» (Ф. Ницше), где Его вдова, Россия, обречена на страдания и вечный пост, — в

следующей песне:

Засучи мне, Господи, рукава.
Подари мне посох на верный путь.
Я пойду смотреть, как Твоя вдова
В кулаке скрутила сухую грудь.

В кулаке скрутила сухую грудь,
Уронила кружево до зари.
Подари мне посох на верный путь!
Отнесу ей постные сухари.

Отнесу ей черные сухари.
Раскрошу да брошу до самых звезд.
Гори-гори ясно! Гори…
По Руси, по матушке — Вечный пост.

Так как Имя Имен стало судьбой России, то в следующей песне цикла «распинают» уже не Христа, а Россию-вдову, ей уготован «вечный пост».

Поэт, любя и страдая, несет ей «постные сухари». Для русского человека сушить сухари — готовиться к тюрьме, есть сухари — нищенствовать, а еще их носят на могилу… Во всех крайних горестях выручают черные сухари. Раскроем метафору — стихи. Горести посылает Бог, а «сухари» (стихи) носит поэт.

Эта песня — отчаянный вызов Богу, безрассудное требование «посмотреть» на страдания Руси-вдовы, потом — на унижения России-сестры. В словах и интонациях песни — мучительное, скрытое обвинение.

Завяжи мой влас песней на ветру,
Положи ей властью на ***имена***.
Я пойду смотреть, как Твою **сестру**
Кроют сваты втемную, в три бревна.
Как венчают в сраме, приняв пинком.
Синяком суди да ряди в ремни.
Но сегодня вечером я тайком
Отнесу ей сердце, летящее с яблони.

В метафорах вдовы и поруганной сестры есть общее значение жертвы и родственности Творцу, поэтому они как бы заполняют

семейные ниши в сакральных отношениях «Отец — Сын».

Откуда такие страшные образы (*«кроют сваты втемную, в три бревна», «как венчают в сраме, приняв пинком» и др.)?* Подобной русской крайности удивляется и герой из повести другого русского гения:

«— Да-а, хороши, нечего сказать! Доброта неописанная! Историю почитаешь — волосы дыбом станут: брат на брата, сват на свата, сын на отца, вероломство да убийство, убийство да вероломство… Былины — тоже одно удовольствие: „распорол ему груди белые“, „выпускал черева на землю“… Илья, так тот своей собственной родной дочери „ступил на леву ногу и подернул за праву ногу“… А песни? Все одно, все одно: мачеха — „лихая да алчная“, свекор — „лютый да придирчивый“, „сидит на палате, ровно кобель на канате“, свекровь опять-таки „лютая“, „сидит на печи, ровно сука на цепи“, золовки — непременно „псовки да кляузницы“, деверья — „злые насмешники“, муж — „либо дурак, либо пьяница“, ему „свекор-батюшка вялит жану больней бить, шкуру до пят спустить“, а невестушка этому самому батюшке „полы мыла — во щи вылила, порог скребла — пирог спекла“, к муженьку же обращается с такой речью: „Встань, постылый, пробудися, вот тебе помои — умойся, вот тебе онучи — утрися, вот тебе обрывок — удавися“… А прибаутки наши, Тихон Ильич! Можно ли выдумать грязней и похабнее! А пословицы! „За битого двух небитых дают“… „Простота хуже воровства“…»[46].

Лирический герой Башлачёва «узрел не зря» этот корень зла в русской душе, он понял причину страданий России-вдовы, поругания России-сестры (в другой песне — печального конца Ванюши), поэтому обращается к Богу с почти покаянными словами:

Коротки причастия на Руси.
Не суди Ты нас. На Руси любовь
Испокон сродни всякой ереси.

Испокон сродни черной ереси.
На клинках клялись. Пели до петли.
С кем ни куролесь, где ни колеси,
А живи, как есть — в три погибели.

Это покаяние кончается такой же отчаянной мольбой:

Как в глухом лесу плачет черный дрозд.
Как присело солнце с пустым ведром.

Русую косу правит Вечный пост.
Храни нас, Господи! Храни нас,
Покуда не грянул гром!

Как искали искры в сыром бору.
Как писали вилами на Роду.
Пусть пребудет всякому по нутру.
Да воздастся каждому по стыду.

Но не слепишь крест, если клином клин,
Если месть — как место на звон мечом,
Если все вершины на свой аршин,
Если в том, что есть, видишь, что почем.

Но серпы в ребре да серебро в ведре
Я узрел не зря. Я — боль яблока.
Господи, смотри! Видишь, на заре
Дочь Твоя ведет к роднику быка!

Молнию замолви, благослови!
Кто бы нас не пас, Худом ли, Добром…
Вечный пост, умойся в моей любви!
Небо с общину,
Все небо с общину.
Мы празднуем первый Гром.

Последние строки апокалипсичны — предвестники начала конца.

Песня «Вечный пост» строится на переосмысленных евангельских и фольклорных образах. Однозначно истолковать метафоры Башлачёва нельзя, потому что они «туго завязаны» («Слыша В. С. Высоцкого»), то есть переросли в символ, а символ, в высшем его понимании, нужно не анализировать, а чувствовать и слушать, как музыку[47]. «Имеющий уши да слышит» (Откровение от Иоанна). «Имеющий душу да дышит» (Башлачёв). Постижение вопроса, **как**[48] созданы оригинальные метафоры Башлачёва, не должно быть самоцелью, важнее, пожалуй, понять **— зачем**.

Чтобы узнать, как отвечал себе на этот вопрос А. Башлачёв, можно вернуться в начало статьи и перечитать отрывок из

интервью. Можно вспомнить слова другого поэта XX века: «Живое слово разбудит уснувшую душу»[49]. Такое «зачем» актуально сейчас, как никогда.

Башлачёв видел роль поэта в том же: будить уснувшие, греть замерзшие души. В этом плане песня «Тесто» — продолжение цикла — есть притча, говорящая о подобной чудодейственной силе Слова:

Когда злая стужа снедужила душу
И люта метель отметелила тело,
Когда опустела казна,
И сны наизнанку, и пах нараспашку —
Да дыши во весь дух и тяни там, где тяжко —
Ворвется в затяжку весна.
Зима жмет земное. Все вести — весною.
Секундой — по векам, по пыльным сусекам —
Хмельной ветер верной любви.
Тут дело не ново — словить это Слово,
Ты снова, и снова, и снова — лови.
Тут дело простое — нет тех, кто не стоит,
Нет тех, кто не стоит любви.

Далее следует диалог с Тем, Кто завещал, но не научил, как «возлюбить ближнего своего».

Да как же любить их — таких неумытых,
Да бытом пробитых, да потом пропитых?
Да ладно там — друга, начальство, коллегу,
Ну ладно, случайно утешить калеку,
Дать всем, кто рискнул попросить.
А как всю округу — чужих, неизвестных,
Да так — как подругу, как дочь, как невесту,
Да как же, позвольте спросить?

И лирический герой получает ответ:

Тут дело простое — найти себе место
Повыше, покруче. Пролить темну тучу
До капли грозою — горючей слезою —
Глянь, небо какое!
Сорвать с неба звезды пречистой рукою,
Смолоть их мукою
И тесто для всех замесить.

А дальше — известно. Меси свое тесто
Да неси свое тесто на злобное место —
Пускай подрастет на вожжах.
Сухими дровами — своими словами,
Своими словами держи в печке пламя,
Да дракой, да поркой — чтоб мякиш стал коркой,
Краюхой на острых ножах.

И опять в почти евангельскую притчу о любви, об истинном пути, о Слове вплетается русская народная сказка. Сказка-аллегория про Колобка, давно потеряв в памяти людей свой первоначальный смысл[50], легко поддалась трансформации и переосмыслению:

И вот когда с пылу, и вот когда с жару —
Да где брал он силы, когда убежал он?! —
По торной дороге и малой тропинке
Раскатится **крик** Колобка,
На самом краю о**враж**ины-о**враг**а,
У самого гроба казенной утробы,
Как пар от парного, **горя**чего слова,
Гляди, не гляди — не заметите оба —
Подхватит любовь и успеет во благо,
Во благо облечь в облака.

Колобок стал метафорой слова. Напряженность образа огромна: крик на краю гибели у о***врага***, у «самого гроба казенной утробы» — Колобка ведь должны съесть. Там же, в утробе, рождается слово, крик, «как пар от… ***гор***ячего слова». Корень «гор» многозначен, и на уровне корней начинается диалог: горячий — горе — горний (небесный)… Поэтому все не зря: испеченный из звездной мукИ / мУки, пропитанный болью, «да дракой, да поркой», Колобок-Слово погибнет для любви и света. Но…

Но все впереди, а пока еще рано,
И сердце в груди не нашло свою рану,
Чтоб в исповеди быть с любовью на равных
И дар русской речи беречь.

Жертвенный путь Колобка становится символом смысла жизни для поэта, для любого человека:

Так значит жить и ловить это Слово упрямо,
Душой не кривить перед каждою ямой,
И гнать себя дальше — все прямо да прямо,
Да прямо — **в великую печь!**

Да что тебе стужа — гони свою душу
Туда, где все окна не внутрь, а наружу.
Пусть время пройдется метлою по телу
Посмотрим, чего в рукава налетело.
Чего только не нанесло!
Да не спрячешь души — беспокойное шило.
Так живи — не тужи, да тяни свою жилу,
Туда, где пирог только с жару и с пылу,
Где каждому, каждому станет светло…

Песня «Тесто» — о судьбе, кресте и жертве поэта.

Во всех трех песнях лирический герой — в пути. «Если бы Александр Башлачёв, подобно символистам, описал свою поэтическую биографию в метафорах пути, то получился бы путь ***взыскания смысла***, ведущий через чувство небытийности сущего, через переживание реальности людской жизни и смерти — к прорыву в высшее бытие»[51]. Хорошее наблюдение С. В. Свиридова, только условный союз и условное наклонение — «если бы» — тут ни к чему.

Мотив пути есть и в последней песне цикла — **«Пляши в огне»**: «Ой, не лей елей, да я не пью, я пою, да нынче мне в *седло».* Второй вариант названия песни — «Русский рок-н-ролл». Русский «крути-верти», как однажды иронически перевел суть термина Петр Мамонов. «Пляши в огне» — метафора русского «крути-верти», только вместо иронии ощущение конца времен:

Ой-е-е-ей! Бог с тобой!
Ой-е-е-ей! Бог с тобой!

Если я с собой не в ладу — чтоб ей оборваться, струне,
Но раз уж объявился в аду — так и пляши в огне!
Раз уже в аду, так ты пляши в огне.

С ходу пропаду, если нет ни души во мне.
Мне бы сотворить ворота у трех *дорог.*
Да небо своротить охота до *судорог.*

В этой песне много загадок: она начинается словами проповеди — благословением, при этом мир — ад, а поэт по-прежнему и жертва («На, бери меня, голого!») и бунтарь («Мне бы сот**ворить** **ворот**а у трех *дорог. //* Да небо **своротит**ь охота до *судорог»*)… Все образы двойственные: с одной стороны, они явно метафорические, рассказывающие о предчувствии конца конкретной исторической эпохи, с другой стороны, в христианских образах конца света всегда сохраняется их прямой сакральный смысл.

А еще эта песня про любовь, которая, если и не спасает, то придает сил поэту:

Я тебя люблю, и я уйду, раз уж я пришел.
Я тебя люблю, и по колено мне трын-трава.
Так вей славянским словом, молва, как все хорошо!
Славно на земле, где всяк всему голова.

Я тебя люблю, и в облака смотрю свысока.
Весело ли грустно, да по Руси по руслу речет река.
Как течет река в облака, а на самом дне
Мечется огонь, и я там пляшу в огне!
Мечется огонь, и мы там с тобой в огне!

Картина мира в последних строчках неутешительная. Радости вообще мало в философском творчестве А. Башлачёва, даже в веселых на первый взгляд песнях, возможно, потому, что слишком сильно ощущение трагедии — своей жизни, страны, мира.

Через весь цикл сквозной линией проходит предчувствие приближающегося апокалипсиса:

«Имя Имен»:

Вместо икон
Станут ***Страшным судам*** — по себе — нас судить зеркала.
Имя Имен
Вырвет с корнем все то, что до срока зарыто.
В сито времен
Бросит боль да былинку, чтоб Истиной к сроку взошла.

«Вечный пост»

Хлебом с болью встретят златые дни.
Завернут в три шкуры да все ребром.
Не собрать гостей на твои огни.
Храни нас, Господи, храни нас,
Покуда не грянет Гром!

И в финале:

Вечный пост, умойся в моей любви!
Небо с общину,
Все небо с общину.
Мы празднуем первый Гром.

А. Башлачёв иногда поет «громммммммммм» — слышен умолкающий звук колокола.

«Тесто»

И гнать себя дальше — все прямо да прямо,
Да прямо — ***в великую печь!***

Так живи — не тужи, да тяни свою жилу,
Туда, где пирог только с жару и с пылу,
Где каждому, каждому станет светло…

В строках последней песни цикла **«Пляши в огне»**, есть ощущение уже наступившего апокалипсиса:

Но раз уж объявился ***в аду — так и пляши в огне***!

Гадами ползут времена, где всяк себе голова.
Нынче — *Страшный Зуд.* На, бери меня, голого!
Нынче — Скудный день. Горе — горном, да смех в меха!
С пеньем на плетень — горлом — красного петуха.

В предвидении конца была боль, юродствование, покаяние и мольба, а в ощущении его наступившего — бесшабашная

смелость и вызов.

Удивительный факт. Три песни этого маленького цикла написаны за полтора месяца: март — апрель 1986 года, только «Тесто» — в январе того же года. А в апреле 86-го Башлачёв уже записывал альбом «Вечный пост» на даче у Александра Липницкого. Тогда же, 26 апреля 1986 года, произошла авария на Чернобыльской АЭС. После А. Башлачёв рассказывал, что в этот день слышал громкий звук трубы — трубы Ангела из Апокалипсиса.

Вспоминает Анастасия Рахлина: «1986-й, как раз, когда была эта история с Чернобыльской АЭС, Сашка был у Липницкого на даче и записывал „Вечный пост“. И у них там третий Ангел вострубил»[52]. Марина Тимашева в своих воспоминаниях пишет: «Саша говорил о том дне, когда взорвался реактор. Он будто в этот день сидел с друзьями на даче под Питером, был жаркий день, пели птички, голубое небо, — и вдруг он услышал звук трубы. И именно в этот момент, как потом узнал, в Чернобыле рванул реактор».

Если просто, без попыток интерпретации и комментариев, соотнести странный факт биографии с творческим поэтическим откровением, то получится, что поэт в течение месяца пишет «Евангелие» о России, о поэте, наполняя его предчувствиями грядущего апокалипсиса, а затем слышит звук трубы и понимает, что это за труба:

«Третий Ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. Имя сей звезде полынь; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки» (Откровение 8:10,11).

Есть и еще один факт истории: с февраля по апрель 1986 года над Землей в очередной раз пролетала комета Галлея. Именно в апреле она максимально (для того года) приблизилась к нашей планете.

В том же 1986 году Андрей Тарковский снял фильм «Жертвоприношение» — фильм о наступившем конце света, в котором ключевым является символ огня, как и в песне Башлачёва «Пляши в огне». 1986-й — год смерти Тарковского и последний год творчества Башлачёва. Удивительными совпадениями полна жизнь. Или случайных совпадений не бывает?

В том же 1986 году А. Тарковский и А. Башлачёв дали последние интервью, в которых говорили о своем понимании сущности искусства, о невозможности рационального творчества. Их мысли во многом похожи.

А. Тарковский:

«Художник свидетельствует об истине, о своей правде мира. Художник должен быть уверен, что он и его творчество соответствуют правде. <…>

Мне кажется, что человеческое существо создано для того, чтобы жить. Жить на пути к истине. Вот почему человек творит. В какой-то мере человек творит на пути к истине. Это его способ существовать, и вопрос о творчестве („Для кого люди творят? Почему они творят?“) суть вопрос безответный. На самом деле у каждого художника не только свое понимание творчества, но и свое собственное вопрошение о нем. <…>

Подлинный художественный образ должен выражать не только поиск бедного художника с его человеческими проблемами, с его желаниями и потребностями. Он должен отражать мир. Но не мир художника, а путь человечества к истине. Простого ощущения контакта с душой, которая где-то здесь, выше нас, но тут, перед нами, живет в произведении, достаточно, чтобы оценить его как гениальное. В этом — истинная печать гения»[53]

А. Башлачёв:

«Искусство связано с любовью. Ты должен делать то, что ты любишь. Любить то, что ты любишь в этой жизни, и об этом петь. Ты не можешь врать в любви. Любовь и ложь — несовместимые вещи. Если я люблю, я стараюсь находить те слова, которыми мне не стыдно говорить о своей любви <…>

Тут вопрос стоит так — знает ли истину тяжкий путь познания, который нам предстоит пройти? В принципе, каждый из нас знает эту истину изначально, эту истину знает душа. И пытается тебе сообщить каждый день с утра до вечера. А ты должен ее слушать, она тебе все скажет, все даст, даст силы любовью. Твоей же любовью. Чем больше ты отдашь ей, тем больше будет даваться тебе — чтоб больше отдавал. Она тебе постарается сообщить всякими путями»[54].

Творчество и А. Тарковского и А. Башлачёва соответствует высокому понимаю ими сущности искусства.

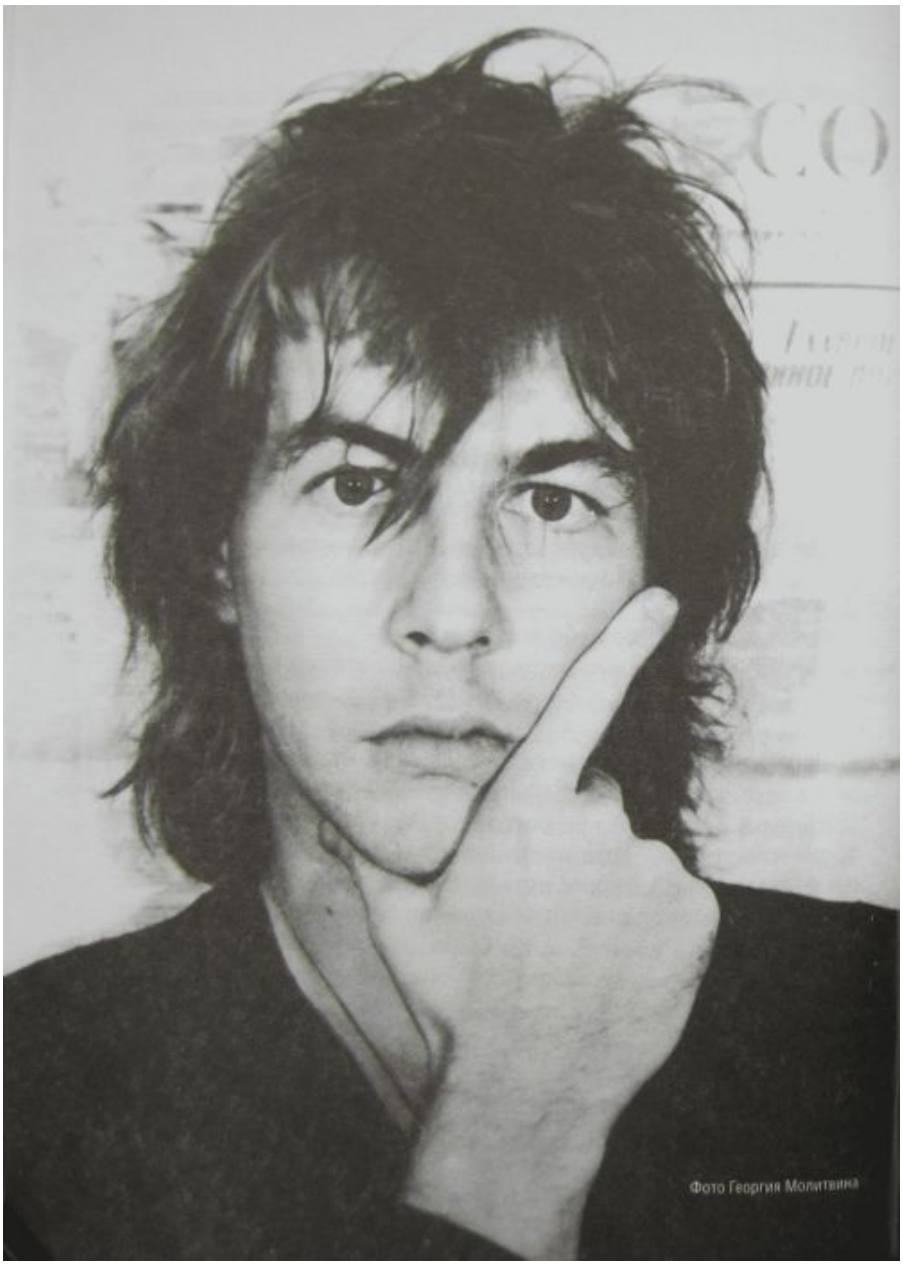
> …отражается небо во мне и в тебе,
> И во Имя Имен пусть живых не оставят живые.

Слыша В. С. Высоцкого (Триптих)

Правда, эти сроки были адресованы В. Высоцкому, но в

данном контексте они звучат более широко, потому что и с А. Тарковским А. Башлачёва роднит подобное «отражение неба». Для обоих творчество — это почти апостольское служение, поэтому им было открыто свыше чуть больше и поэтому они становились и еще могут для многих стать проводниками к свету.

Формы переосмысления литературной традиции в поэзии Александра Башлачёва (Сергей Васильев)



Сергей Васильев, доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и методики Московского гуманитарного педагогического института

Вопрос о роли литературной традиции в поэзии Башлачёва уже ставился и обсуждался исследователями и почитателями его творчества[55], некоторые выводы и сопоставления уже сделаны[56]. Обратимся не столько к новым параллелям, хотя и их круг необходимо расширять, сколько к тому, *как* именно литературная традиция в стиле поэта переосмысляется.

Сам поэт, в частности, через многочисленные хрестоматийные цитаты и реминисценции известных строк связи с предшествующей словесностью прямо подчеркивал. Такого рода *сразу* отмечаемая «преемственность» отнюдь не обязательно носит поверхностный характер. «Цитатность» в соединении с иронией — едва ли не исчерпывающая стили некоторых т. н. постмодернистов, с которыми у Башлачёва можно найти общие черты[57] — как правило, способ создания оригинального содержания, нередко исполненного драматизма, продолжающего традиции отечественной поэзии.

Обратимся к началу «Зимней сказки»:

> Однозвучно звенит колокольчик Спасской башни Кремля.
> В тесной кузнице дня лохи-блохи подковали Левшу[58].

Зимняя сказка

В первом приведенном стихе поэт «продолжил» классическую лирическую строку романса И. Макарова на музыку А. Л. Гурилева «Однозвучно гремит колокольчик». Образ оказался эпатирующе развернут в сатирико-политическую плоскость[59]. В новом контексте, по сути, создана литота («преуменьшение признака предмета» (М. Л. Гаспаров)), так как «колокольчиком» названы куранты кремлевской башни и ассоциативно обрисован как пустынная дорога населенный, являющийся средоточием власти столичный город. Вместо *гремит* оригинала используется тавтологическое «одно***звучно звенит***», усиливающее звуковую образность и одновременно подчеркивающее «камерность» звона упомянутого «колокольчика» (*гремит*, в случае сохранения точности цитаты, вполне могло бы вызвать новые и ненужные при литоте[60] ассоциации силы и мощи). Все это найдет мотивировку

и продолжение в пейзаже финала: «Все ручьи зазвенят, как *высокие куранты Сибири*». *«Колокольчик* Спасской башни *Кремля»* начала и *«высокие куранты Сибири»* финала — образы, метафорически взаимно указывающие друг на друга, «стягивающие» содержание произведения, с разных сторон раскрывающие ключевую для поэта тему России. Ср. знаменитую мысль М. В. Ломоносова о том, что «России могущество будет прирастать Сибирью».

Реминисценция в следующей строке очевидна не менее цитаты из предыдущей, но ее функции богаче. Образ Н. С. Лескова «перевернут» («подковали Левшу», а не Левша подковал), впрочем, с опорой на яркую индивидуальную пейзажную метафору — «в тесной кузнице дня». Вновь обращают на себя внимание и повторы звуковых комплексов («***лохи-блохи*** подко***вали Лев***шу»). Образ *«лохи*-блохи» привлекает внимание не только из-за использования сленга, но и напоминает в звуковом плане выразительную бессмыслицу народного чернокнижия, эстетику заклинания[61] и «магии слов»[62], ставшую актуальной в литературе эпохи рубежа XIX–XX веков. Приведем пример «заумного языка» футуристов (поэма В. Хлебникова «Уструг Разина»), стилизующего заклинание: «К *богу-могу эту* куклу! / *Девы-мевы, руки-муки, / Косы-мосы, очи-мочи*!»[63].

Такой прием — не только один из элементов традиции, любопытный сам по себе, но и мотивировка дальнейшего образного ряда. Обрисованные далее картины вполне могут (как и в случае «Зимней сказки») восприниматься как результат какого-то наваждения, чар, злого магического воздействия или как «плохая» сказка:

> А не гуляй без ножа! Да дальше носа не ходи без ружья!
> Много злого зверья ошалело — аж хвосты себе жрет.
> А в народе зимой — ша! — вплоть до марта боевая ничья!
> Трудно ямы долбить. Мерзлозем коловорот не берет.
>
> Ни церквушка, ни клуб. Поцелуйте постный шиш вам баян!
> Ну, а ты не будь глуп — рафинада в первачок не жалей!
>
> *Зимняя сказка*

Неологизм *мерзлозем* по структуре напоминает и о *небоземе* (горизонт) В. И. Даля, и о *мыслеземе В.* Хлебникова. Предложение

же в целом — *«Мерзлозем коловорот* не берет», где использованы слова с прозрачной внутренней формой, — соотносится с опытом ряда поэтов конца XVIII — начала XIX века строить образ с опорой на неологизмы и семантику устной речи (Г. Р. Державин, С. С. Бобров, А. С. Шишков, А. С. Грибоедов и другие)[64]. Слово *коловорот* при этом в полной мере реализует свои семантические возможности. Это в плане значения не только «сверло с лебедкою, коленчатая рукоятка с перкою, для сверленья», но и ассоциативно «водоворот, пучина, вырь, сувой», а также «человек коловертный, коловертливый, провор либо человек непостоянный; (необдуманно решающийся на все…) …бестолковый, изменчивый, непостоянный»[65]. Приведенное предложение является одним из семантических центров произведения, как бы развертывается из, казалось, будничного и «проходного» образа морозной зимы — «Мерзлозем коловорот не берет». Заметна и опора на семантику устной речи, в частности эллипсисы (пропуски), на письме отражающиеся с помощью тире («А в народе зимой — ша! — вплоть до марта боевая ничья!» и др.).

В стилевом плане поэта интересует богатая русская фразеология. Он в ряде случаев пересоздает или «восстанавливает» внутреннюю форму слова[66], пословицы и поговорки («А *кровь* — она, ох, *красна* на миру» — из *«Смерть* на миру *красна»*). В финале, семантически наиболее значимой части, «В чистом поле — дожди» («В чистом поле — дожди косые» «парафразирует» образность «Жди меня» К. М. Симонова) поэтически подчеркивается этимология и внутренняя форма слова *спасибо* (из *спаси Бог*):

И я готов на любую дыбу.
Подними меня, милая, ох!
Я за все говорю — *спасибо.*
Ох, *спаси меня, спаси Бог!*
В чистом поле — дожди

Поэт создает насыщенный образ из собственного искупительного служения поэтическим даром[67] («я готов на любую дыбу»), из отношения к жизни и ее бедам («Я за все говорю — спасибо»[68]), и укрепляющей молитвы, возможно, на грани отчаяния («Ох, спаси меня, спаси Бог!»). «Сгущающий» содержание образ — не только дважды обозначенная (*спаси*) этимологическая развертка слова *спасибо*, но и созвучие, завершающее соседние строки: *спасибо — спаси Бог.* Ряд возникающих ассоциаций (поэт как бы переходит от благодарственной к горячей просительной молитве) тем богаче,

что рифмой это созвучие родственных слов не является, так как рифмуются соответственно *дыбу — спасибо, ох-Бог* [бох], что в семантическом плане тоже немаловажно.

Поэт в данном случае опирается на христианскую традицию, свойственное литургической поэзии внимание к образу, заключенному в слове молитвы. «Оживление» внутренней формы слова и имени через сопоставления различного характера свойственно церковным текстам различного времени создания и литературе отечественного барокко (Симеон Полоцкий). М. Ф. Мурьянов отмечал: «…Гимнограф не упускает повода раскрыть поэтическими пояснениями те или иные грани смысла слова, которое стало личным именем чествуемого святого»[69]. Это касается и образа *Спасителя,* к которому в молитвах распространено обращение Душе*спас*че (повтор корня), и тропарей и кондаков святым. Так, кондак свт. патриарху *Тихону* начинается с символического осмысления его имени: «*Тихостию* нрава украшен, *кротость и милосердие* кающимся являй…»; св. Андрей Первозванный в кондаке назван «*мужества тезоименитым» (Андрей* с греч. — *мужественный*), а сщмч. митрополит Серафим (Чичагов) — «служителем *пламенным* Святыя Троицы» (*Серафим* с греч. — *пламенный*)[70].

В «Слете-симпозиуме», создающем развернутый образ жанра современного документа — стенограммы, поэтически «оживляется» внутренняя форма иностранного и модного на воссоздаваемый исторический момент слова *мелиорация.* На празднословие официальных речей указано его поэтической этимологией: *мели-мели-мели-орация* (ср. о пустословии: «*мели*, Емеля, твоя неделя»). В различных вариантах строки образ оказывается иным, комически обыгрывается наличие нескольких орфограмм в слове, сложность его написания для малообразованного, но пытающегося «пустить пыль в глаза» человека, «начальника»: «Прополка, культивация, *мели…* нет, *меле-орация*», «Прополка, культивация, *мели…* нет, *меле… ме-ме-орация»,* «Прополка, культивация, *мели… не помню, как слово пишется, …орация»*[71]. Башлачёв в этой связи выступает объективным продолжателем сатиры В. В. Маяковского, М. М. Зощенко (строившейся, впрочем, на иных стилевых основаниях), сопоставим со своим старшим современником В. С. Высоцким, стиль которого он в некоторых речевых образах «портретирует»[72] (триптих или, по первому варианту, «складень» — ассоциация с иконой — «Слыша В. С. Высоцкого»).

Особая форма преломления традиций — жанровая. Башлачёв нередко уже в названиях своих текстов отсылает к конкретным жанрам — фольклорным («Егоркина *былина*») и литературным

(«Трагикомический *роман*», «Галактическая *комедия*», «Зимняя *сказка*»). Среди последних особое место принадлежит балладе. Балладная традиция обозначается по-разному: и в названии («Ванюша»), и в разворотах сюжета («Мельница», «Грибоедовский вальс»), и в деталях («Лихо»), и в характере героя («Все будет хорошо…»). О балладе, жанре, имеющем многовековую историю, трансформировавшемся в различных европейских культурах, В. Г. Белинский писал следующее: «В *балладе* поэт берет какое-нибудь фантастическое и народное предание или сам изобретает событие в этом роде. Но в ней главное не событие, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя»[73]. Этот акцент на *ощущении* и *думе* очень органичен для переосмысления балладной традиции Башлачёвым.

«Ванюша» — произведение, переосмысляющее не только фольклорные жанры (плясовая песня, частушка и др.), но и элементы баллады, ее драматизм, мистический план, напряженность повествования, неожиданные развороты лирического сюжета:

Гуляй, собака, живой покуда!
Из песни — в драку! От драки — к чуду!
<…>
Чего-то душно. Чего-то тошно.
Чего-то скушно. И всем тревожно.

Оно тревожно и страшно, братцы!
Да невозможно приподыматься.
<…>
И навалились, и рвут рубаху,
И рвут рубаху, и бьют с размаху.
<…>
…А как водил Ванюша солнышко
на золотой уздечке!
Да захлебнулся. Пошла отрава.
Подняли тело. Снесли в канаву.

С утра обида. И кашель с кровью.
И панихида у изголовья.

Балладное начало сочетается с опорой на христианскую традицию, с характерным для поэта изображением любви и искупительной жертвы:

И над обрывом
Раскинул руки
То ли для объятия
То ли для распятия.

Финал — лирическое олицетворение, переосмысляющее некоторые образы древнерусской литературы («Слово о полку Игореве» и др.):

И *тихо встанет печаль немая*
Не видя, звезды горят, костры ли.
И отряхнется, не понимая,
Не понимая, зачем зарыли.

И вновь наряду с трагической составляющей звучит тема преодоления смерти, не без мистической составляющей, свойственная и ряду баллад, например балладам В. А. Жуковского («Ивиковы журавли» и др.):

Из лесу выйдет
И там увидит,
Как в чистом поле
Душа гуляет…

Итак, Башлачёв пользуется различными формами переосмысления литературной традиции. На первый взгляд, наиболее значимыми представляются многочисленные прямые цитаты и реминисценции, порой приближающиеся к центону. Однако их функционирование в стиле поэта, даже раннего, отнюдь не сводится к поверхностному комизму, словесной игре и иронии. Башлачёв исключительно интенсивно обращается и к иным уровням диалога с традицией — к резервам внутренней формы слова и фразеологизма, а также звуковым повторам и возникающим в связи с ними поэтическим этимологиям, особым видам рифмы (ассонансной, составной, внутренней и т. д.) и другим приемам, во многом определяющим семантическое богатство его текстов. Такого рода стилевые черты определяются как некоторыми особенностями устной народной словесности, так и державинской поэтической традицией, в начале XX века ярко проявившейся в творчестве футуристов, М. Цветаевой и других поэтов. Среди жанровых форм как материала для переосмысления литературной традиции особое место в

творчестве Башлачёва принадлежит балладе, которая «портретируется» в произведении в соотнесении с другими фольклорными и литературными жанрами на основе изображения значимых мотивов, специфического пейзажа, лирического драматизма и т. д.

Время колокольчиков: литературная история символа (Вячеслав Кошелев)

Вячеслав Кошелев, доктор филологических наук,

профессор кафедры русской литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, действительный член Международной академии наук высшей школы

Стихотворение Александра Башлачёва «Время колокольчиков» давно уже сделалось своеобразной «визитной карточкой» русской рок-поэзии 1980-х годов. В основе этого стихотворения — яркий и прозрачный символ, приобретающий некоторую «понятность» лишь при целостном восприятии текста.

Долго шли — зноем и морозами.
Все снесли — и остались вольными.
Жрали снег с кашею березовой.
И росли вровень с колокольнями.

Если плач — не жалели соли мы.
Если пир — сахарного пряника.
Звонари черными мозолями
Рвали нерв медного динамика.

Но с каждым днем времена меняются.
Купола растеряли золото.
Звонари по миру слоняются.
Колокола сбиты и расколоты.

Что ж теперь ходим круг да около
На своем поле — как подпольщики?
Если нам не отлили колокол,
Значит, здесь — время колокольчиков.

Зазвенит сердце под рубашкою,
Второпях — врассыпную вороны.
Эй! Выводи коренных с пристяжкою,
И рванем на четыре стороны.

Но сколько лет лошади не кованы.
Ни одно колесо не мазано.
Плетки нет. Седла разворованы.

И давно все узлы развязаны.

А на дожде — все дороги радугой!
Быть беде. Нынче нам до смеха ли?
Но если есть колокольчик под дугой,
Значит, все. Заряжай — поехали!

Загремим, засвистим, защелкаем!
Проберет до костей, до кончиков!
Эй, братва! Чуете печенками
Грозный смех русских колокольчиков?

Век жуем матюги с молитвами,
Век живем — хоть шары нам выколи.
Спим да пьем сутками и литрами.
Не поем. Петь уже отвыкли.

Долго ждем. Все ходили грязные,
Оттого сделались похожие.
А под дождем оказались разные.
Большинство — честные, хорошие.

И пусть разбит батюшка Царь-колокол —
Мы пришли с черными гитарами.
Ведь биг-бит, блюз и рок-н-ролл
Околдовали нас первыми ударами.

И в груди — искры электричества.
Шапки в снег — и рваните звонче-ка.
Свистопляс! Славное язычество.
Я люблю время колокольчиков![74]

Стиховая семантика кажется почти прозрачной и как будто не предполагает необходимости какого-либо «анализа». Основной символ — «колокольчик», противопоставленный большому «колоколу». «Колокол» в данном случае — это некое обозначение *общего* деяния — «колокольчик» же сродни «сердцу под рубашкою» и становится способом совершения *личного* поступка,

противопоставленного неестественному «общему».

Причем использована идущая от традиций русской поэзии пушкинской эпохи мифологема, связанная именно с «дорожным», почтовым колокольчиком (а не с колокольчиком дверным или домашним). Роль этого «колокольчика» в данном случае исполняем «мы» «с черными гитарами» — и не даем погаснуть тому «курилке», который «жив», несмотря на все окружающие мерзости…

Внутри этой прозрачной семантики противоречиво существуют «коренные с пристяжкою», «некованые» лошади, «немазаные» колеса, разбитые и залитые дождевой «радугой» дороги и «дуга» над колокольчиком. Если «колокол» предполагает некую стабильность: висит на своем месте, то «колокольчик» — знак именно дороги, движения… Привнесение же *образа движения* предполагает усложнение кажущейся ясной семантики — и требует обширного историко-бытового и историко-поэтического комментария с привлечением ярчайших образов того же плана в русской литературе явленных.

Исследователи часто обращают внимание на «цитатность» как яркий признак башлачёвских стихов, где «ближние контексты» — это всегда «знак состояния, а не абстрактной идеи». С этой точки зрения важнейшей особенностью поэтики Башлачёва становится «давление бытия на знак»: *«Трагическая невозможность выразить невыразимое заставляет поэта постоянно „переворачивать“ сложившиеся знаковые системы, вести бесконечную игру с означаемым на „чужом“ языке»*[75].

Напротив, символы тройки и колокольчика открывают для Башлачёва не то явление, которое необходимо преодолеть, а как раз идеальную, желаемую данность «славного язычества». Но ведь сами эти символы принадлежат к реликтам «пушкинской эпохи», и никак не к будущему. Так что речь здесь идет не о тройке и колокольчике как таковых, а о знаках некоего *литературного* идеала. Сама же литературная история этого знака позволяет определить ряд дополнительных смыслов исходного представления «рок-н-ролла» как «свистопляса»[76].

«По всем по трем…»

«Эх, тройка! птица-тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи»[77].

Современный человек уже не улавливает в знаменитом

гоголевском монологе о «птице-тройке» явного иронического оттенка. *Тройка* — три лошади, запряженные в один экипаж, — действительно была чисто русским изобретением, русским приспособлением к дальним расстояниям и тряским дорогам.

Тройка вошла в широкое бытование лишь в начале XIX века. «В Екатерининское время, — свидетельствует М. И. Пыляев, — сани были двухместные, с дышлами, запрягались парою, четвернею или шестернею в цуг»[78]. Эта лошадиная *пара* — наиболее частый способ запряжки в веке XVIII, — между прочим, тоже стала предметом поэзии и даже сыграла свою роль в известной полемике «шишковистов» и «карамзинистов». В 1810 году один из лидеров «архаистов» С. А. Ширинский-Шихматов в стихотворении «Возвращение в отечество любезного моего брата…» обозвал этот способ запряжки «высоким слогом»:

> Но кто там мчится в колеснице
> На резвой *двоице* коней?..[79]

На это московский профессор М. Т. Каченовский в язвительной рецензии иронично заметил: «Хорошо, что приезжий гость скакал не на *тройке*»[80]. А сторонник «карамзинистов» В. Л. Пушкин в поэме «Опасный сосед» (1811) резво обыграл эту самую «двоицу»:

> Досель, в невежестве коснея, утопая,
> Мы *парой двоицу* по-русски называя,
> Писали для того, чтоб понимали нас.
> Ну, к черту ум и вкус! пишите в добрый час!..

Как видим, к этому времени *тройка* уже существовала. Впервые в поэтическом тексте это слово употребил, кажется, К. Н. Батюшков: «На тройке в Питер улечу» (стихотворение «Отъезд», 1809). Да и сам В. Л. Пушкин, скорее всего, предпочитал тройку: именно на тройке отвозил он в 1811 году своего племянника из Москвы в Петербург, о чем тот поведал в стихотворении «Городок» (1815): «На *тройке* пренесенный // Из родины смиренной // В великой град Петра…».

В ранних пушкинских стихах *тройка* еще не несла никакой особенной поэтической нагрузки, кроме простого обозначения средства передвижения. «Садись *на тройку злых коней*…» — обращается поэт в послании «К Галичу» (1815). Смысловая нагрузка здесь переносится на «злых коней», а «тройка» становится простым указанием на их количество, как в эпиграмме

«Угрюмых *тройка* есть певцов…». Такое употребление сохраняется и позднее — например, в «Евгении Онегине»:

> Евгений ждет: вот едет Ленский
> На тройке чалых лошадей…

Даже эпитет к слову «тройка» ничего принципиально не менял. Вот в «Братьях-разбойниках» (1822): «Заложим *тройку удалую*…». Или в балладе «Жених» (1825): *«Лихая тройка* с молодцом». *Тройка* становилась самоценным образом лишь тогда, когда включалась в стихотворную ситуацию *дороги, пути,* — ситуацию, которая в поэзии неизбежно получала оттенок символического значения. Этот смысл образа тройки появился совсем неожиданно.

Символическую ситуацию *пути* Пушкин попробовал воссоздать в стихотворении «Телега жизни» (1823). Несложное внешне аллегорическое представление человеческой жизни как движения в телеге по тряской дороге, движения, меняющего свой характер вместе с переходом человека из одного возраста в другой, оказывалось очень многозначным. Жизненная «дорога» воспринималась как символ духовного преображения человека, определяющего особенно сложные пути к совершенству.

Это пушкинское стихотворение не предназначалось для печати: в конце второй строфы присутствовало нецензурное обсценное выражение, блестяще характеризовавшее возраст человеческой молодости:

> С утра садимся мы в телегу;
> Мы рады голову сломать
> И, презирая страх и негу,
> Кричим: валяй, ебена мать! (XIII, 126)[81]

Осенью 1824 года П. А. Вяземский принял деятельное участие в организации нового журнала «Московский телеграф» — и у Пушкина, находившегося в михайловской ссылке, стал настойчиво просить «что-нибудь на зубок» (XIII, 118). Пушкин отнюдь не горел желанием участвовать в этом предприятии, но и не хотел отказывать Вяземскому — тот только что выступил издателем «Бахчисарайского фонтана». Тогда Пушкин послал ему именно это, невозможное для печати, стихотворение — и приписал не без тайной усмешки: «Можно напечатать, пропустив русский титул…» (XIII, 126). Он, естественно, не предполагал, что «Телега жизни» может быть опубликована — и очень удивился,

увидев ее напечатанной: «Что же Телеграф обетованный? Ты в самом деле напечатал *Телегу*, проказник?» (Письмо от 19 февраля 1825 года — XIII, 144).

«Телега жизни» появилась в первом номере «Московского телеграфа» за 1825 год (вслед за стихотворением самого Вяземского «К приятелю»), а «русский титул» во второй строфе был очень удачно заменен «извозчичьим» титулом:

> С утра садимся мы в телегу,
> Мы погоняем с ямщиком
> И, презирая лень и негу,
> Кричим: *валяй по всем по трем!*[82]

Формально употребленное Вяземским «ямщицкое» присловье было не очень кстати: телега (крестьянская повозка), как правило, не запрягается тройкой лошадей. Однако поэтическая сторона этого «присловья» была по-своему замечательной.

Тройка прижилась в России как оптимальная упряжь для дальних путешествий по плохим дорогам. Во-первых, при этом способе запряжки лошади занимали пространство шире, чем повозка (сани, карета, коляска, бричка, дрожки и т. п.) — в результате значительно уменьшалась опасность падения седока. Хотя, конечно, полностью такая возможность не исключалась даже на больших почтовых трактах: Чацкий в комедии «Горе от ума», рассказывая Софье историю своего путешествия от Петербурга до Москвы, подчеркивает: «И растерялся весь, *и падал сколько раз!*». Во-вторых, при движении на тройке нагрузка в пути распределялась по трем лошадям, и оттого лошади меньше уставали. Такой способ запряжки — что замечательно — позволял регулировать нагрузку, приходившуюся на каждую из лошадей. Жестко закреплялась только средняя лошадь (коренник), которой помогали две пристяжные. В нужный момент ямщик кнутом или вожжой подхлестывал одну из пристяжных; та начинала бежать быстрее и тянуть сильнее, благодаря чему и давала возможность передохнуть соседней лошади.

Так родился фразеологизм *по всем по трем*, возникший из ямщицкой поговорки «По всем по трем, коренной не тронь, — а кроме коренной нет ни одной»[83]. Хлестнуть «по всем по трем» означало ударить кнутом по всем лошадям сразу — и тем самым резко убыстрить движение повозки. Ямщики, естественно, в обычной практике пользовались таким ударом крайне редко — лишь в некие особенные минуты, когда «душа развернулась» и оказалась особенно расположена к увеличению скорости: «И какой же русский не любит быстрой езды?».

Подслушавший это ямщицкое присловье Вяземский и употребил его вместо пушкинского «русского титула». Особая образность этого фразеологизма создавала неожиданный эффект — и Пушкин принял его: в издании стихотворений 1826 года он поместил «Телегу жизни» в редакции Вяземского. Но уже в следующем издании (1829) предпочел частично вернуться к «матерной» редакции, заменив обсценное выражение показательной фигурой умолчания, еще более выражавшей образ человеческой молодости:

С утра садимся мы в телегу;
Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел!…… (III, 306)

Между тем, «игра» Пушкина и Вяземского с «русским титулом» имела и еще одно, неожиданное следствие. С легкой руки Вяземского выражение *по всем по трем* вошло в русскую поэзию, а *русская тройка* стала чуть ли не национальным символом.

В том же 1825 году, вслед за публикацией в «Московском телеграфе», им воспользовался Ф. Н. Глинка в стихотворении «Сон русского на чужбине». Содержание этого большого стихотворения — ряд меняющихся эпизодов и образов «заветной русской стороны», которые предстают во сне русскому человеку, находящемуся вдали от родины. Один из эпизодов прямо связан с тройкой:

И мчится тройка удалая
В Казань дорогой столбовой,
И колокольчик — дар Валдая —
Гудит, качаясь, под дугой… и т. д.

Далее «младой ямщик» запевал грустную песню «про очи девицы-души», которая завершалась полюбившимся Глинке фразеологизмом:

«…Теперь я горький сиротина!»
И вдруг махнул *по всем по трем*…

Для много писавшего Глинки «Сон русского на чужбине» был вполне «проходной» вещью: гораздо большее значение он в то

время придавал поэтическим аллегориям или переложениям псалмов. Он напечатал свое стихотворение в петербургской «Северной пчеле»[84], но эта скромная публикация невесть каким образом была замечена, а фрагмент о тройке (хотя и не имевший сюжетной завершенности) превратился в народную песню: через год-два он попал в популярные песенники и даже в лубок[85]. В 1832 году Глинке пришлось даже написать авторскую редакцию этой песни; она была помещена в «Русском альманахе на 1832–1833 год» (СПб., 1832), изданном большим тиражом и предназначенным для широкого круга грамотных русских людей. Новая редакция имела ряд отличий от первоначального фрагмента стихотворения, а главное, отрывок был семантически «закольцован» и ситуация разрешалась показательным финалом:

> «…Теперь я горький сиротина».
> И вдруг махнул по всем по трем.
> И *тройкой* тешился детина,
> И заливался соловьем.

Слово *тройка* в этой публикации выделялось курсивом — в манере Федора Глинки, любившего подчеркивать опорные слова. При этом поэтический облик тройки существенно расширялся: дорожный экипаж становился едва ли не живым, мыслящим существом, движущимся как будто сам собою. «Ямщик» являлся как некая принадлежность тройки (а не наоборот!), а для «седока» места и вовсе не находилось. К тому же тройка обрастала характерными сопровождающими реалиями: столбовая дорога, «однозвучный» колокольчик, поющий ямщик…

С этими непременными атрибутами тройка не замедлила явиться и в прозе. И. И. Лажечников в романе «Последний Новик» (1831), действие которого происходит в Петровскую эпоху, дал подробное описание «красивой колымаги, запряженной в русскую упряжь тремя бойкими лошадьми»; рядом оказался «статный» молодой ямщик в «поярковой шляпе» и «кумачовой рубашке», который, как водится, залился «унылою песнею» в то время, как «колокольчик, *дар Валдая*, бил меру заунывным звоном»[86]. Автора не смутили явные исторические неувязки: в начале XVIII века не было еще ни троек, ни колокольчиков, ни красных «простонародных» рубах… Лажечникову понадобился символ «русскости» — и он не смог устоять перед обаянием поэтической находки Федора Глинки.

В 1840 году Н. Радостин (Анордист) в издаваемом им альманахе поместил большую пиесу (почти поэму!) под названием «Тройки, переделанные, четыре». В пиесе этой он

довольно наивно и неловко представил расширенную — сюжетную — вариацию того же стихотворения Глинки. Но что интересно: первая из этих «четырех троек» стала, в свою очередь, распространенной народной песней — «Гремит звонок, и тройка мчится…»[87].

«„Троек“ в русской поэзии можно насчитать около сотни…» — констатировал И. Н. Розанов[88]. Все они, так или иначе, прямые наследницы «глинковской» «Тройки». Во всяком случае, поэтическая ситуация развивается на фоне тех же атрибутов: «тройка борзая бежит», «долгие песни ямщика», «колокольчик однозвучный», «версты полосаты» (А. С. Пушкин, «Зимняя дорога», 1826); «светит месяц, тройка мчится по дороге столбовой», «родные звуки русской песни удалой» (А. С. Пушкин, «В поле чистом серебрится…», 1833); «колокольчик однозвучный, крик протяжный ямщика» (П. А. Вяземский, «Дорожная дума», 1830)… И так далее…

Фигура *ямщика* возникает в каждой из этих «Троек» — но почти не появляется фигуры *седока*, ради которого и по воле которого, собственно, и предпринято все это движение на тройке…

«Кто сей путник? и отколе?..»

Есть у Василия Шукшина рассказ «Забуксовал» (1971), в котором описана нетрадиционная «читательская» ситуация. Герой рассказа, механик Роман Звягин, слушая, как сынишка зубрит гоголевский отрывок о «Руси-тройке», внезапно задумался о смысле этого образа: «Русь-тройка, все гремит, все заливается, а в тройке — прохиндей, шулер…», «Так это Русь-то Чичикова мчит? Это перед Чичиковым шапки все снимают?..», «Мчимся-то мчимся, елки зеленые, а кого мчим?..». Для уяснения этого неожиданного недоразумения механик идет к школьному учителю, который может дать лишь традиционную интерпретацию: «Гоголь был захвачен движением, и пришла мысль о Руси, о ее судьбе…». На вопрос, как же быть с Чичиковым-то, и у школьного учителя нет ответа. Он в конце концов констатирует: «Надо сказать, что за всю мою педагогическую деятельность, сколько я ни сталкивался с этим отрывком, ни разу вот так не подумал. И ни от кого не слышал. <…> Вот ведь!.. И так можно, оказывается, понять»[89].

Шукшинскому герою, читателю XX века, пришло в голову то, что не приходило ни читателям прошлого столетия, ни самому Гоголю — не приходило именно потому, что возникший в народной песне и закрепившийся в народном сознании образ

тройки выступал как семантически самодостаточный и как будто не предполагал, что в тройке может находиться еще какой-то «путник». «Путник» был как будто лишним — и в этом смысле «неразличимым» — поэтическим образом.

В первых набросках знаменитое пушкинское стихотворение «Бесы» (1830) начиналось так:

> Тройка едет в темном поле
> Колокольчик дин дин дин
> Скучно страшно поневоле
> Средь белеющих равнин (III, 832)

При дальнейших переделках Пушкин уточнял прежде всего фигуру субъекта движения. Сначала «тройку» заменил «путник» («Путник едет <в> чистом поле»: III, 832), затем — лирическое «мы» («Едем, едем в чистом поле»: III, 834), наконец — лирическое «я» («Еду, еду в чистом поле»: III, 236). Сама возможность подобной «цепочки» вариантов, обозначающих субъекта движения, демонстрирует, во-первых, то, что исходная «тройка» поэтически воспринималась не только как живое (ср. в одном из вариантов: «Тройка стала и храпит…»: III, 836), но и как полноценно мыслящее существо; во-вторых, что этот субъект движения оказывался изначально связан с идеальными возможностями человеческого «я»; в-третьих, он оказывался семантически «неинтересен» — его можно было и «пропустить»… Если «тройка» то же самое, что «путник», «мы» и «я» — то какой смысл обозначать какие-либо дополнительные характерологические черты этого «я»? И не все ли равно, кто едет в конкретной русской «тройке» — Чичиков или какой-нибудь Правдин — важна сама поэзия движения…

Все это усугублялось той особенностью, что в русской поэзии пушкинской эпохи существовала установка на некую коллективную разработку сходных мотивов. Устойчивый поэтический образ «тройки» возник, как мы видели, из неявного творческого содружества Пушкина, Вяземского и Глинки — «соседние» с этим образом поэтические мотивы тоже тяготели к повторению. Так, одновременно и независимо друг от друга Пушкин и Вяземский создают поэтические описания «метели» — и восприятие ее путником, застигнутым метелью в дороге. Пушкинские «Бесы» (1830) и стихотворение Вяземского «Метель» из цикла «Зимние карикатуры» (1829) обнаруживают неожиданное сходство в разработке основных мотивов и даже параллелизм основных семантических ситуаций.

Но лирический герой в обоих стихотворениях принципиально

различен. В «Зимних карикатурах» Вяземского — это иронический скептик, готовый создавать именно «карикатуры» на бытовые неурядицы и неувязки. Пушкинский герой — серьезный, измученный настоящим положением «путник», прежде всего обеспокоенный некоей ненормальностью, алогичностью предстающего перед ним бытия. В этом бытии являются и демонологические существа: у Пушкина это «бесы разны», «домовой», «ведьма» (а в ранних вариантах были еще «бесенок», «черти», «мертвые», «русалки»: III, 836–837); у Вяземского — «леший», «зверь с царства тьмы», «черти», «бесенок лютый», «адский пересмешник» и даже «дьявол» («И в шапке дьявол колобродит»). Но даже эти фантастические персонажи не помогают конкретизировать облик тех, перед которыми они являются. И в конце концов все заслоняется привычными знаками: вьюга, неизбежная тройка с колокольчиком и долгая зимняя российская дорога…

«Зимние карикатуры» Вяземского были опубликованы в альманахе «Денница» на 1831 год; пушкинские «Бесы» — в «Северных цветах» на 1832 год. Тогда же, в упоминавшемся «Русском альманахе…» появилась «Тройка» Ф. Глинки. А в конце 1833 года Вяземский передал для альманаха «Новоселье» стихотворение «Еще тройка» («Тройка мчится, тройка скачет…»). Его стих (четырехстопный хорей с перекрестной рифмовкой) повторял стих пушкинской «Зимней дороги» и «Бесов», а основные «троечные» мотивы и атрибуты представали в неожиданном облике. В новом представлении «тройки» наконец-то возникал и «путник». Но возникал в лунном свете: в противовес пушкинским «Бесам», где луна присутствует «невидимкою», здесь «месяц», кажется, готов раскрыть «лицо» этого путника: «И посыпал снег зыбучий // Прямо путнику в лицо…»

Но не тут-то было: дальнейшая серия риторических вопросов демонстрирует, что нам так и не «узнать» этого, на миг освещенного месяцем путника, моментально проносящегося в житейском калейдоскопе явлений:

> Кто сей путник? и отколе?
> И далек ли путь ему?
> По неволе иль по воле
> Мчится он в ночную тьму?

Образ лирического «я» («путника») здесь менее значим и менее интересен, чем собственно «тройка», «кони», «дорога», «ямщик» и, конечно же, «колокольчик». Из всех известных «Троек»

русской поэзии разве что в «Тройке» Н. А. Некрасова (1846) этот «путник» хоть как-то охарактеризован:

На тебя, подбоченясь красиво,
Загляделся проезжий корнет…

Но это — и все: ничего иного о каких-то нравственных качествах «проезжего корнета» мы никогда не узнаем. Субъект путешествия становится принципиальным «незнакомцем», проезжающим «мимо» настоящей жизни. Дела и думы его ничтожны — хотя бы в сравнении со звоном колокольчика.

«Колокольчик однозвучный…»

В «Начале автобиографии» Пушкин подробно рассказывает о жизни своего прадеда Абрама Петровича Ганнибала и, сообщая о гонениях, которые постигли «царского арапа» после смерти Петра Великого, вставляет в рассказ следующую деталь: «До самой кончины своей он не мог без трепета слышать звон колокольчика» (XII, 312).

Деталь эта явно недостоверна и, несомненно, выдумана Пушкиным на основе собственного житейского опыта — равно как и «колокольчик Пугачева» в «Капитанской дочке» (VIII, 354). Дело в том, что ни при Ганнибале, ни во времена пугачевского восстания колокольчиков в России еще не было — тем более так называемых «фельдъегерских» колокольчиков, предвещающих беду… Поддужный колокольчик в государственном и почтовом обиходе пушкинского времени заменил прежний рожок, загодя извещавший об очередном приезде почты. Самый ранний из известных нам валдайских колокольчиков датируется 1802 годом — ранее последних десятилетий XVIII в. колокольчик вряд ли мог появиться и в личном обиходе помещиков. В пушкинские же времена «колокольчик» выступает как яркая знаковая деталь именно личного, поместного обихода:

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот, верно, знает сам,
Как сильно колокольчик дальный
Порой волнует сердце нам.

Граф Нулин

Здесь колокольчик воспринят как знак «предвещания», символ счастливой и неожиданной встречи. Символ «приключения», наконец — «Для барышни звон колокольчика есть уже приключение…» (VIII, 110). Н. Я. Эйдельман обратил внимание на то, что колокольчик как знак сопровождал Пушкина всю его жизнь: «Колокольчик — это дорога, заезжий друг; колокольчик — это страх, предписание… <…> Колокольчик загремит у Михайловского и в ночь с 3 на 4 сентября 1826 года: фельдъегерь, без которого „у нас, грешных, ничего не делается“, привозит свободу, с виду похожую на арест. Колокольчик увез Пушкина в Москву, вернул в Михайловское, затем — в Петербург, Арзрум, Оренбург — и провожал в последнюю дорогу…»[90].

И Пушкин (в «Зимней дороге»), и Вяземский (в «Дорожных думах») сразу же определили одну характеристическую черту колокольчика в одинаковой строке: *«Колокольчик однозвучный»*. Эта «однозвучность», как родовое качество музыкального инструмента (колокольчик способен издавать только один звук) — черта не только «надоедливая» («утомительно звенит», «гудет уныло под дугой»), это и деталь, определяющая каждый колокольчик как *индивидуальность*. У того же Пушкина можем отыскать указания на особое звучание «почтовых», «дилижансных» и «фельдъегерских» колокольчиков (VIII, 97) — если первые несут новую весть или новые впечатления, то последний является знаком беды… Есть даже указания на некие индивидуальные звучания колокольчика, прямо указывавшие (уже звоном своим), *кто именно* едет: «Народ узнал колокольчик Пугачева и толпою бежал за нами» (VIII, 354); «Чу! колокольчик, слава Богу, это исправник» (VIII, 218).

Валдайские колокольчики были знамениты именно тем, что они, отливавшиеся в многочисленных кустарных мастерских в Валдае (город, крупная почтовая станция по дороге из Петербурга в Москву), не только издавали особенно мелодичные «серебряные» звоны, но при желании могли добиться «непохожести» и неповторимости каждого звона, слыша который, близкие люди узнавали: едет такой-то. Поэтому и возникло сочетание «дар Валдая» (из надписи, отлитой на некоторых колокольчиках: «Кого люблю — тому дарю»): колокольчик действительно «дарил» путешественнику индивидуальность «голоса» во время поездки.

> … *мой двор* уединенный <…>
> Твой колокольчик огласил —

— такую антиномию выстраивает поэт в послании,

посвященном воспоминанию о приезде Пущина в Михайловское в январе 1825 года. «Мой двор» — знак индивидуальности лирического «я» — оказывается сопоставлен с «колокольчиком» лирического «ты», таким же знаком индивидуальности и самостоятельности.

Сочетание «дар Валдая» к концу XIX столетия стало настолько распространенным и даже устойчивым, что Достоевский в шутку предлагал воспринимать его в составе песни как глагольную форму — деепричастие — и, соответственно, предлагал новый глагол *дарвалдаять*. В начале 1870-х годов он объяснял его следующим образом: «Смешнее представить себе нельзя чего-нибудь, как город Валдай, дарящий колокольчики. К тому же глагол этот известен всей России, трем поколениям, ибо все знают *тройку удалую*, она удержалась не только между культурными, но даже проникла и в стихийные слои России. <… > Но все, во всех слоях, пели дар Валдая не как дар Валдая, а как дарвалдая, то есть в виде глагола, изображающего что-то мотающееся и звенящее; можно говорить про всех мотающихся и звенящих или стучащих — он дарвалдает. Можно даже сделать существительное „дарвалдай“…»[91].

В 1830-1840-е годы мифология «колокольчика» стала особенно распространенной. В России еще не было железных дорог, способных облегчить дальние путешествия. С другой стороны, количество путешествующих непрестанно увеличивалось (что создавало сложности на почтовых станциях, описанные тем же Пушкиным). Неминуемое приближение эры железной дороги, означавшей непременное «обезличивание» путешествующих (во всяком случае, «звуковое»), приводило к частому «очеловечиванию» именно «однозвучного», «своего» колокольчика. Характерно, что в финале комедии Гоголя «Ревизор» Городничий, подчеркивая полную победу Хлестакова над уездными чиновниками, забивает в качестве «последнего гвоздя»: «Вот он теперь по всей дороге заливает колокольчиком!»[92].

Эта «однозвучность» могла поэтизироваться по разным показателям. Так, в знаменитом романсе А. Л. Гурилева «Однозвучно гремит колокольчик…» (на стихи Н. П. Макарова) предметом становится унылая «песнь ямщика», которую тот затянул под «утомительный» звон «однозвучного» колокольчика — именно в этой унылой песне наиболее адекватно отражается, по мысли автора, образ самой великой России…

Вместе с тем, «однозвучность», становясь знаком индивидуальности, нисколько не мешает ни разнообразию мелодии, ни игре воображения. При всей «однозвучности» —

Колокольчик громко плачет,
И хохочет, и визжит.
По дороге голосисто
Раздается яркий звон;
То вдали отбрякнет чисто,
То застонет глухо он.

Буйная «игра» колокольчика предстает как «русской степи, ночи темной поэтическая весть». Ибо, воспринимаясь как «однозвучный» — то есть характеристический для одного конкретного человека, колокольчик при этом не терял и своей связи с «общим» происхождением — от *колокола* вообще и *вечевого колокола* в частности.

«…Колокольчик Спасской башни Кремля»

Стихотворение Александра Башлачёва «Зимняя сказка», построенное, как и многие его стихи, на реминисценциях из русской поэзии, на обыгрывании прежних шлягеров, начинается строкой, намекающей на упоминавшийся выше романс Гурилева-Макарова, получающий абсурдное продолжение:

Однозвучно звенит колокольчик Спасской башни Кремля.
В тесной кузнице дня лохи-блохи подковали Левшу…

Абсурдность усиливалась смысловым несоответствием: на Спасской башне Кремля размещаются знаменитые часы — кремлевские куранты, ставшие знаковым символом России. Исполнявшие некогда мелодию старого российского гимна и «Коль славен…», они, по приказу Ленина, были перестроены на исполнение «Интернационала» — гимна обновленной России. Современники Башлачёва хорошо знали драму Н. Погодина «Кремлевские куранты» с ее центральной сценой — беседой Ильича и часовщика. Перемена мелодии, которую играли часы, имела для советской власти значение нового символа.

Ни «Интернационал», ни исполнявшаяся теми же часами мелодия «Вы жертвою пали в борьбе роковой…» не звучали «однозвучно», а бой самих часов на Спасской башне никак не напоминал ни звон колокола, ни звук русского колокольчика. Вместе с тем, введение мотива «башни Кремля» ориентировало не столько на «колокольчик», сколько на «колокол» — нечто более

подходящее для «башни».

Колокол — уже по своему происхождению слово, ориентированное на выражение чего-то «общего». Общеславянское по генеалогии, оно заключает в себе следы двух индоевропейских корней: *коло* — круг (отсюда уменьшительное: «кольцо») и *кол* — глухой вариант корня *гол* — звук (см. «глагол» — речь, изреченный звук, «голос» и т. п.). Изначальный смысл его, в соответствии с происхождением слова, может быть определен как «звук из круга», «круговой» (то есть общий) голос.

Представление о колоколе сопряжено с понятиями «большой», «звучный», «могучий», «величественный». Особенные достоинства колокола определялись его величиной: самый большой из колоколов получал название «Царь-колокол», а на колокольнях большие колокола звались именами собственными (колокол «Сысой» на звоннице Ростовского кремля). Колокол поневоле выражал представление об «общем гласе», что соответствовало его функции — созывать людей вместе для молитвы или для решения какого-то общего дела. Его звук — выражение «гласа народа»: по указанию В. И. Даля, колокола при церквах «зовутся также Божьим гласом». Поэтому колокол — олицетворение величия, спокойствия и стабильности:

> В колокол, мирно дремавший, с налета тяжелая бомба
> Грянула. С треском кругом от нее разлетелись осколки,
> Он же вздрогнул — и к народу могучие медные звуки
> Вдаль потекли, негодуя, гудя и на бой созывая.

Автор этого маленького стихотворения А. К. Толстой отмечал, что всего лишь описал действительный случай, происшедший во время Крымской войны. Сам образ колокола был достаточным основанием для того, чтобы воспринять этот случай как символический…

Колокольчик — это, по значению, идущему от словообразования, «маленький колокол». Помимо «маленьких» колоколов, употреблявшихся у ямщиков, были и другие: дверной колокольчик, ручной колокольчик (для вызова прислуги), колокольчик на шею скоту (ботало) и т. д. Однако значение, организующее поэтическую мифологию, приобрел прежде всего именно дорожный колокольчик, приобретший, как указано выше, функцию индивидуализации, выделения его носителя из ряда других личностей.

Поэтическое различие «мифов» колокола и колокольчика ярко определилось в одном из ранних стихотворений Игоря Северянина:

Глухо каялся грешный колокол —
Это медное сердце собора.
Он эфир колол, глубоко колол,
Как щепу, звук бросал у забора.

В предзакатный час неба полог — ал;
Звуки веяли в алые долы…
И пока стонал хмурый колокол,
Колокольчик смеялся удало…[93]

На эту «мифологию» в сознании русского человека нового времени неизбежно наслаивались еще и собственно политические мотивы. Россия, согласно официальной идеологии, сформировавшейся как раз в «пушкинскую» эпоху, изначально существовала как исконно «самодержавная» страна, и потому в ней в принципе не мог утвердиться иной образ правления. В противовес этой официальной идеологии возникал идеализированный образ «здравого русского вече» и «новгородской республики», существовавшей в истории более четырех веков. Символом республики и «новгородского вече» стал колокол.

Новгородская республика была разрушена в 1478 году Иоанном III, который, в частности, повелел отвезти в Москву символ этой республики — вечевой колокол. В пушкинские времена это деяние было осмыслено как национальная трагедия:

Вольницу избили,
Золото свезли,
Вече распустили,
Колокол снесли…

Э. И. Губер. Новгород, 1839

Именно «снесенный» *колокол* становился тем символом последнего разорения, которое несло русской республике самодержавие. Новгородские «вольнолюбцы» разных эпох — Вадим, казненный еще Рюриком, или Марфа Борецкая — идеализировались и символически связывались с тем же колоколом. В 1840 году Л. А. Мей написал большую историческую балладу «Вечевой колокол», в которой трагедия «снесенного» колокола раскрыта в образе «тризны печальной», которая восстает из колокольного звона.

Сохранилось предание о том, что этот вечевой колокол так и не доехал до ненавистной Москвы: где-то под Валдаем он выпал из повозки и разбился на тысячи маленьких валдайских колокольчиков… Это предание тоже стало предметом известной баллады К. К. Случевского (1880):

Разбили колокол, разбили!..
Сгребли валдайцы медный сор,
И колокольчики отлили,
И отливают до сих пор…
И, быль старинную вещая,
В тиши степей, в глуши лесной,
Тот колокольчик, изнывая,
Гудит и бьется под дугой!..[94]

Здесь «колокол» и «колокольчик» оказываются связаны самым непосредственным образом: «колокольчик» — специфический «наследник» мятежных общественных настроений «колокола». Если же учесть особенности отличия колокола от колокольчика в вещном аспекте, то выходит, что изначальная знаковая ориентированность колокольчика на символизацию человеческой индивидуальности, на обретение *«своего голоса»* оборачивается наибольшей политической опасностью для властей…

Поэтому кажущееся абсурдным сочетание «колокольчик Спасской башни Кремля» приобретает дополнительный оппозиционный смысл.

«Колокольчики мои, цветики степные…»

1859 годом датируется стихотворение А. А. Фета «Колокольчик», кажется, посвященное тому же поддужному инструменту:

Ночь тиха, как дух бесплотный,
Теплый воздух онемел;
Но как будто мимолетный
Колокольчик прозвенел.

Тот ли это, что мешает
Вдалеке лесному сну
И, качаясь, набегает
На ночную тишину?

Или этот, чуть заметный
В цветнике моем и днем,
Узкодонный, разноцветный,
На тычинке под окном?

Поэт как будто не может отличить дорожного колокольчика от цветка колокольчика — и тот и другой характерно *«звенит»* в ночи — который из них в этот раз? Существование *колокольчика*-цветка как бы подчеркивает живое бытие дорожного колокольчика, «удостоверяя» его природную сущность.

Современная биология выделяет целое семейство колокольчиковых (Campanulaceae), включающее около 2300 видов растений[95]. Наиболее распространенным в средней полосе России является «колокольчик раскидистый» (Campanula patula) — дикорастущее травянистое растение, цветки которого по форме действительно похожи на маленький колокол. Кроме того, цветки обладают способностью позванивать на ветру; отсюда народное название этого растения — «балаболка».

Пятью годами раньше Фета А. К. Толстой опубликовал стихотворение о колокольчиках-цветах — стихотворение, тоже ставшее народной песней. Писалось оно в 1840-х годах и было не только собственно лирическим, но и политическим: «звон» цветков-колокольчиков связывался в нем с важнейшими событиями русской истории. В этом смысле наиболее показательной была ранняя редакция этого стихотворения:

Колокольчики мои,
Цветики степные,
Что звените вы в траве,
Темно-голубые?

Старину ль зовете вы?
Будущие ль годы?
Новагорода ль вам жаль?
Дикой ли свободы?..

Функция дорожного колокольчика, примененная к колокольчику-цветку, существенно видоизменялась. Тот своим характерным звоном должен был обозначать некоего индивидуального человека — седока или хозяина. Степные

цветки никому не принадлежат — поэтому звонят, что называется, «обо всех» — и, конечно, о русской истории, движением которой определена жизнь и современная судьба этих «всех».

В последующих редакциях стихотворения было убрано это перечисление мотивов старины — тем «звона» колокольчиков. Зато появился мотив езды, бега, сопряженный с традиционным представлением о колокольчике под дугой:

Конь несет меня стрелой
На поле открытом,
Он вас топчет под собой,
Бьет своим копытом…[96]

Введенный мотив движения в данном случае еще более расширил исходную символику «колокольчика». Знак индивидуальности, звук отдельной «личности», колокольчик к тому же стал исполнять мелодию, сопряженную с исходной «оппозиционной» наполненностью этой личности относительно существующих порядков в стране, и при этом стал осознаваться, помимо всего прочего, живым, естественным, «природным» существом, кровно связанным с общерусскими задачами. Эта мифология «колокольчика» опять-таки преломляется в поэзии Башлачёва в очень причудливых образах:

Как ходил Ванюша бережком вдоль синей речки,
Как водил Ванюша солнышко на золотой уздечке.

Душа гуляла,
Душа летела,
Душа гуляла
В рубашке белой,
Да в чистом поле
Все прямо, прямо.
И колокольчик
Был выше храма…

Ванюша

Какой именно «колокольчик»? цветок?.. Наверное, цветок — потому что символ принимает в данном случае «сборный» облик: и цветок, и «однозвучный» предмет, который «под дугой», и

сердце, которое «звенит под рубашкою» — все это становится «выше храма», ибо только оно своей знаковой символикой способно противостоять неуютному и неустроенному быту людей, которые «строили замок, а выстроили сортир»…

И рядом — та же непременная «тройка», способная «унести» куда-то в иной быт, к иным знаковым комплексам и превращается в знак лирического желания:

Кони мечтают о быстрых санях —
Надоела телега…

Осень

Звенели бубенцы. И кони в жарком мыле
Тачанку понесли навстречу целине…

Петербургская свадьба

Ни узды, ни седла. Всех в расход. Все до тла.
Но кой-как запрягли. И вон — пошла на рысях!..

Посошок

Мы запряжем свинью в карету,
А я усядусь ямщиком,
И двадцать два квадратных метра
Объедем за ночь с ветерком…

«Мы льем свое больное семя…»

Мечта о «быстрой езде» остается мечтой — и, соответственно, уходит и «колокольчик», оставшийся непонятным и неясным «звоном», который оказывается во вполне чуждом контексте то смерти, то «вязкой копоти»:

Да кто вам сказал, что шуты умирают от скуки?
Звени, мой бубенчик! Работай, подлец, не молчи!

Похороны шута

Прозвенит стекло на сквозном ветру,

Да прокиснет звон в вязкой копоти,
Да подернется молодым ледком…

Егоркина былина

И звуковой образ «звона» странно сопрягается со зрительным образом «звезды»:

…ведь подать рукою —
И погладишь в небе свою заново рожденную звезду,
Ту, что рядом, ту, что выше,
Чем на колокольне звонкой звон.
Да где он? — Все темно…

«Сядем рядом…»

Звезда! Я люблю колокольный звон…
С земли по воде сквозь огонь в небеса звон…

Спроси, звезда

Самое интересное, что все эти видимые фантасмагории насквозь литературны: при желании здесь можно выделить десятки характернейших поэтических мотивов. Собственно, это обстоятельство признавал сам Башлачёв. В интервью, данном газете «Рекламно-информационное обозрение», на вопрос: «Что такое рок?» — он ответил: «Рок — это слияние разных мифов, только поданных в современном изложении».

С этой точки зрения лирика Александра Башлачёва — это реквием по русской классической поэзии, ориентированный на прошлый век и — конкретно — на «пушкинское» время. И если во «Времени колокольчиков» фигурирует Царь-колокол, то в стихотворении «Петербургская свадьба» — Царь-Пушкин. Обратим внимание: стихотворение написано в ноябре 1985 года, когда никакого «Петербурга» не было. Но не было, по существу, и «Ленинграда». Был «Питер», город, в котором, по выражению Башлачёва, «не *можно* жить, а *стоит* жить».

В цитированном выше интервью приведено интересное рассуждение СашБаша: «Возьми хотя бы название города — Питер. В моей голове оно читается *Пиитер*. Постоянно. Помнишь: „Пиитер, я — поэт…“. Но это слово для меня связано не с пиететом, а с корнем „пить“. Это гораздо проще. Я, в основном,

стараюсь идти к старым корням. Я глубоко убежден, что любой город хранит в себе свою древнюю географию. Люди ее не помнят, но она есть. В одном месте была березовая роща, а в другом рос столетний дуб, еще в каком-то была топь. И они естественным образом связаны с нашим временем. Эта нить — что называется, связь времен — никогда не рвалась. Скажем, где была топь, там никогда не построят храм. Через 200 лет на месте березовой рощи — спокойный район, а где была топь — наоборот, опасный так или иначе. А где был дуб — срубили его и построили храм. Самое главное, когда лес рубят, его рубят на корню, то есть корни всегда остаются в земле. Они могут тлеть сотни лет, могут смешаться с землей, но они *остались* — корни этих деревьев. По моему убеждению, это не может не влиять на весь ход последующих событий…»[97].

В «Петербургской свадьбе» это же рассуждение «опрокинуто» на общественные «корни»:

> За окнами — салют… Царь-Пушкин в новой раме.
> Покойные не пьют, да нам бы не пролить.
> Двуглавые орлы с подбитыми крылами
> Не могут меж собой корону поделить.
>
> Подобие звезды по образу окурка.
> Прикуривай, мой друг, спокойней, не спеши.
> Мой бедный друг, из глубины твоей души
> Стучит копытом
> сердце
> Петербурга.

В 1970-1980-е годы, время основного творчества А. Башлачёва, наблюдался характерный всплеск «всенародной» любви к Пушкину, к декабристам, очередной взлет «народного пушкиноведения», ознаменованный множеством книг разного толка о пушкинской эпохе… Эта эпоха в те годы стала знаковой: она была наиболее показательной с точки зрения противостояния множественным мерзостям современности. Элементом массовой культуры стали шариковые ручки, стилизованные под гусиные перья символ «свободного творчества», невозможного в новую эпоху. Явилось множество романизированных и идеализированных биографий «кавалергардов» и «синих гусар» — декабристов, «благородных» цареубийц. Возникла романтика дуэльных пистолетов, столь непохожих на автоматы Калашникова. Ну и, естественно, явилась «тройка удалая» и

«колокольчик однозвучный»…

В единственном некрологе погибшего Башлачёва, напечатанном в феврале 1988 года в том же «Рекламно-информационном обозрении», было написано: «Когда-то Арсений Тарковский очень точно заметил: гений приходит в мир не для того, чтобы открыть новую эпоху, а для того, чтобы закрыть старую. Досказать то, что не смогли досказать другие, подвести итог и поставить точку. СашБаш закрыл собою время колокольчиков».

Грустно, но с этим приходится соглашаться.

Поэт без границ: творчество Александра Башлачёва и рок-традиция (Александр Пашков)

Александр Пашков, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и методики Московского гуманитарного педагогического института

Трудно писать о поэте, к творчеству которого относишься с большой симпатией. Есть опасность впасть в субъективизм, сбиться на восторженный тон. Велика вероятность, что получится признание в любви к таланту художника. Статья останется фактом биографии критика и не добавит ничего нового к тому, что ранее было написано о поэте. При всем желании не могу скрыть от читателя, что Александр Башлачёв был и остается одним из любимых мною поэтов. А потому, работая над статьей, я старался осмыслить не столько мое личное отношение к Башлачёву, сколько значимость его дарования для моего поколения в целом. Возможно, такой подход позволит приблизиться к объективности в оценках и создаст благоприятную иллюзию взгляда не отдельно взятого критика, а целой возрастной группы, которая в силу объективных причин не могла слышать Башлачёва при его жизни.

Когда Башлачёва не стало, я был ребенком и даже не знал этого имени. Впервые фамилия «Башлачёв» отозвалась в моем сознании в начале 90-х, когда в какой-то телепередаче (возможно, приуроченной к пятилетию со дня гибели) в самых общих словах рассказывали об «известном музыканте» и его вкладе в отечественную рок-культуру. Песен Башлачёва в тот раз в эфире не прозвучало, его творчество было неведомо мне, но личность поэта уже тогда вызвала интерес.

Спустя некоторое время мы с другом купили в киоске аудиокассету под названием «Кочегарка», где был записан совместный концерт А. Башлачёва и Ю. Шевчука. Купили больше из-за Шевчука, уже тогда изрядно раскрученного и очень уважаемого нами. Но мой друг, покупая кассету, сообщил, что «Башлачёв — это тоже очень круто». Эти слова оказались более чем справедливыми.

В том, что «круче» не бывает и, наверное, быть не может, я убедился чуть позже, когда увидел концертную видеозапись, где Башлачёв поет «Время колокольчиков». Нечеловеческая энергетика, пронзительная искренность, фантастическая манера исполнения, казалось, должны вдребезги разбить экран телевизора. Как будто артист выступает не где-то там далеко, лет десять назад, а здесь и сейчас, в моей квартире. С тех пор я переслушал и пересмотрел все его сохранившиеся записи.

Башлачёв стал для меня музыкантом и поэтом номер один. И не только для меня.

Тогда, в 90-е, песни Башлачёва не звучали в эфире, и все же некоторые мои ровесники, как и я, были увлечены его творчеством. Чем подкупили нас тексты и музыка человека, который принадлежал к другому поколению, жил в другом государстве, дышал воздухом иной эпохи? Разбирая произведения Башлачёва, сопоставляя их с творениями других авторов, я постараюсь ответить на этот вопрос.

По-моему, определяющая черта башлачёвского творчества — это преодоление и, шире, размыкание границ. Поэтических, музыкальных, географических, пространственно-временных… Кажется, дарованию поэта тесно в каких бы то ни было границах.

Его художественное наследие с трудом укладывается в рамки русского рока, авторской песни и других музыкально-поэтических направлений. В русском роке Башлачёв выглядит посторонним: слишком академичным поэтом, возможно, даже слишком (для русского рока) талантливым художником и, как это не странно, слишком рок-н-ролльным по своей энергетике музыкантом. А для приторно интеллигентной, законсервированной в узком кругу походно-туристических тем традиции отечественного КСП Башлачёв, подобно Высоцкому, слишком живой человек, слишком эмоциональный исполнитель, слишком «настоящий» автор. В то же время нахождение творческой индивидуальности Башлачёва поверх границ и барьеров подтверждается бесспорной предрасположенностью его художественного опыта к взаимодействию с другими творческими индивидуальностями. И, несмотря на очевидную инаковость Башлачёва, его творчество, как это ни парадоксально, характеризуется принципиальной открытостью для самых разных художественных систем. Поэт заимствует многое у своих предшественников, позже последователи многое заимствуют у него. Рассмотрим некоторые музыкальные и поэтические аспекты башлачёвского творчества с точки зрения понятия преемственности.

Русский рок принято считать логоцентричным. О приоритете его словесной составляющей над музыкальной писали так много, что этот посыл стал восприниматься как нечто само собой разумеющееся, превратился в общее место. Нередко приходится слышать, что музыка в нашем рок-н-ролле — своего рода «сопроводиловка» для талантливых стихов, ее вторичность по отношению к западным образцам многие считают самоочевидной.

Не тратя времени на оспаривание этого расхожего представления, заметим, что пренебрежение критиков к музыкальной стороне отечественного рока чревато однобокостью

его осмысления; мелодия, ритм, техническое мастерство, манера исполнения музыкантов парадоксальным образом остаются за пределами внимания исследователей. Между тем, при всем уважении к поэтическим талантам наших рок-личностей, нельзя не признать, что тексты произведений рок-н-ролла не могут существовать в отрыве от музыкального ряда. Если бы Борис Гребенщиков, Майк Науменко, Виктор Цой, Константин Кинчев, Юрий Шевчук и другие были поэтами в академическом понимании этого слова, не писали музыки и ограничивались лишь книжными публикациями своих произведений, едва ли феномен отечественного рока достиг бы тех масштабов, которых он в конечном итоге достиг. Считается, что в авторской песне, с которой многие соотносят творческий опыт Башлачёва, музыка также представляет собой всего лишь немудрящий аккомпанемент к самобытной лирике бардов.

Башлачёв — один из самых профессиональных поэтов в вокальной музыке последнего двадцатилетия. С формальной точки зрения его стихи академичны, для них характерны перекрестная рифмовка, метрическая и строфическая выверенность. В отличие от текстов многих других представителей рок-сцены тексты Башлачёва органично воспринимаются не только в аудиозаписи, но и в книжной публикации; прекрасно читаются «с листа». Однако сам артист в интервью охотно рассуждал о своих композиторских принципах и признавался, что хотел бы играть с группой, если удастся найти подходящих музыкантов. Он был убежден, что песни его от этого только выиграют, будут звучать «богаче». Похоже, музыкальная сторона собственного творчества не была безразлична Башлачёву, он не сводил ее роль только к аккомпанементу для текстов.

Рассуждая о музыкальной стороне отечественной рок-музыки, Башлачёв заметил: «Есть формы рок-н-ролла, блюза, и мы должны вырасти из них, любим-то мы все равно немножко другое, это естественно, мы должны петь о том, что любим…»[98]. Поэт считал, что готовые западные образцы могут быть полезны для новой отечественной музыки на раннем этапе ее развития, а в дальнейшем все равно придется искать формы, более подходящие для русского менталитета. Кажется, и в художественной практике Башлачёв поначалу, как и многие его современники, ориентировался на готовые музыкальные формы, но постепенно отталкивался от них, старался «вырасти» из них и создать что-то свое.

Некоторые из ранних песен Башлачёва (1983–1984 годы) построены на традиционных гармониях западного рок-н-ролла, апеллируют к так называемой «разговорной традиции», идущей

от Боба Дилана. Таковы «Рыбный день», «Черные дыры», «Новый год». В дальнейшем в поисках собственного музыкального пути художник обращается к отечественным традициям. Так в ряде песен 1983–1985 годов отзываются ритмико-мелодические ходы, характерные для советской авторской песни. Вальсовый строй и тихие проникновенные интонации «Петербургской свадьбы», «Абсолютного вахтера» и «Грибоедовского вальса» вызывают ассоциации с творчеством Александра Галича и Булата Окуджавы. Отголоски городского романса и трехаккордного шансона «Хозяйки», «Триптиха», «Подвига разведчика», «Слета-симпозиума» отсылают к наследию Владимира Высоцкого.

В своих зрелых произведениях Башлачёв старается преодолеть музыкальное влияние как западных, так и отечественных предшественников. Не вовсе отказаться от этого влияния, а творчески переосмыслить его, соединить авторскую традицию с элементами сокровенных народно-поэтических художественных форм. Такой синтез удался Башлачёву в «Егоркиной былине» и «Ванюше», его итоговых программных вещах.

«Надо найти содержание свое и вложить его в совершенно новые, иные формы», — утверждал Башлачёв. «Конечно, это не будет принципиально новая форма, потому что принципиально новые формы невозможно придумать. Это будет развитие прежних. Частушка и рок-н-ролл — я просто слышу, насколько они близки. Когда я слушаю Боба Дилана, я слышу в нем русскую песню, и не только русскую народную песню, а просто слышу в нем корень и вижу, что от этого корня идет»[99].

Как видно из этой цитаты, стремление к постоянному преодолению границ было неотъемлемой чертой башлачёвского дарования. Границ не только жанровых, стилистических, но также ментальных, национальных. Для художника было важно не просто пересечь и ни в коем случае не уничтожить эти границы, а занять творческую позицию где-то над ними.

В «Егоркиной былине» и «Ванюше» автор органично соединяет сокровенные формы русской народной поэзии с сокровенными формами западного блюза и рок-н-ролла, как будто находя в них «общий корень». Здесь психоделическая завораживающая монотонность сочетается с магией уникального исполнения, возможно, позаимствованной артистом у северных русских сказителей. Песни характеризуются исповедальностью, эпической масштабностью замысла, стремлением прорваться сквозь музыкально-поэтическую оболочку к высшим сокровенным смыслам.

Сходную эволюцию претерпела и поэзия А. Башлачёва. По

справедливому наблюдению исследователя С. Свиридова, «художественная динамика Башлачёва прослеживается по нескольким семантическим и поэтическим линиям, которые все подчинены одной главной, определившей сюжет Башлачёва-поэта, а может быть, и Башлачёва-человека. Это взыскание смысла. Путь поэта — …к прорыву в высшее бытие, к realiora»[100]. Новая музыкальная форма необходима Башлачёву для выражения не просто нового, а единственно возможного, «последнего» поэтического смысла.

Опираясь в своей художественной практике на различные музыкально-поэтические традиции, Башлачёв в свою очередь наметил определенное направление для дальнейшей эволюции отечественного рока. Трудно рассуждать, повлиял ли Башлачёв на творчество других рокеров как композитор, ведь, в отличие от него, большинство его последователей выступали на сцене в составе групп, в сопровождении музыкальных инструментов. Следовательно, их музыка существенно отличается от музыки Башлачёва. Зато влияние Башлачёва-поэта нетрудно увидеть в текстах многих рок-авторов последних двадцати лет. Поэтические открытия Башлачёва творчески использовали в своих произведениях К. Кинчев, В. Цой, Ю. Шевчук, Д. Ревякин и другие.

Так, мир песни Виктора Цоя «Звезда по имени Солнце» строится на романтически противопоставленных образах «растрескавшейся земли» и города на ней с одной стороны и «Звезды по имени Солнце» с другой стороны. Создавая песню, Цой, по всей вероятности, ориентировался на балладу Башлачёва «Спроси, звезда». В ней образ «ясной звезды» как чего-то светлого, чистого, яркого, как воплощение высокого романтического идеала противостоит земному холодному и безжизненному миру «синего льда». «Небо в кольчуге из синего льда» не является у Башлачёва началом, противоположным земному, образ неба включается в круг явлений негативного смысла. Похоже, речь идет о внешней стороне неба, наряду с другими образами природы ограничивающей земное холодное пространство (ср. «сабля ручья спит в ножнах из синего льда», «белым зерном меня кормила зима»).

У Цоя земное пространство воплощается в сходных с башлачёвскими образах «белого снега» и «серого льда». Несколько меняется цветовая гамма. У Башлачёва холодный синий цвет сочетается с белым цветом смерти; у Цоя с тем же белым соседствует серый как цвет повседневности, ординарности и грязи. Разбавить бело-серую рутинную палитру способна только «красная кровь», пролитая романтическим героем. Возможно, этот

образ также восходит к наследию Башлачёва (ср. «кровь на снегу» в песне «Имя Имен»). В обоих текстах «зимние образы» снега и льда, и шире — все земное — являются знаком мертвенности, противостоять которой, а значит пробудить жизненное начало, может только свет высокой звезды.

А. Башлачёв
Спроси, звезда

Звезда! Зачем мы вошли сюда?
Мы пришли, чтоб разбить эти латы из синего льда.

В. Цой
Звезда по имени Солнце

Красная, красная кровь —
Через час — уже просто земля,
Через два — на ней цветы и трава,
Через три она снова жива
И согрета лучами звезды по имени Солнце.

Сюжеты обоих произведений характеризуются трагической развязкой («Мы сгорим на экранах из синего льда» у Башлачёва, «И упасть опаленным звездой по имени Солнце» у Цоя). В обоих случаях источником смерти становится огонь, но у Башлачёва этот образ строится на оксюмороне (источник огня — ледяные экраны), а у Цоя, как это ни парадоксально, смертельная угроза исходит от романтического образа «звезды по имени Солнце», заявленного в первых куплетах в качестве идеала.

Возможно, песня Цоя содержит отсылку к трагической судьбе самого Башлачёва. О нем или о таком, как он, сказано: «Кто живет по законам другим и кому умирать молодым». А цоевская строка «и способен дотянуться до звезд» напоминает о попытках лирического героя Башлачёва вступить в диалог с «ясной звездой» («Ой-ей-ей, спроси меня, ясная звезда»; можно вспомнить также слова «Сорвать с неба звезды пречистой рукою» из песни Башлачёва «Тесто»). Трагизм усиливается за счет того, что эти попытки в трактовке Цоя оказываются тщетными («И способен дотянуться до звезд, не считая, что это сон»).

У Константина Кинчева башлачёвскими мотивами пронизан весь альбом «Шабаш». Программным можно считать вошедшее в него стихотворение «Емеля», исполненное автором именно как

стихотворение, в отсутствие музыкального сопровождения. Возможно, поводом для создания этого текста и его образно-эстетической основой стала песня-поэма А. Башлачёва «Ванюша». Подобно Башлачёву, лидер группы «Алиса» дает главному герою имя, отсылающее к русской народной традиции. Влияние Башлачёва на Кинчева прослеживается на тематическом, образном, пространственно-временном, морфологическом и синтаксическом уровнях произведения.

А. Башлачёв
Ванюша

Как ходил Ванюша бережком вдоль синей речки
Как водил Ванюша солнышко на золотой уздечке

Душа гуляла
душа летела
душа гуляла
в рубашке белой…

К. Кинчев
Емеля

Лесной стороною
Под ясной звездою
Тропою оленя
Гуляет Емеля.

У Башлачёва дан предельно обобщенный образ русского человека, подчеркнут трагический характер героя, возможно, в нем присутствуют автобиографические черты. В герое Кинчева имеет место ярко выраженное революционно-анархическое начало («И славит свободу // Сквозь дыбы изгибы // На радость народу»). Обращают на себя внимание сходные пространственные координаты, связанные с образами природы (герой Башлачёва гуляет «бережком вдоль синей речки», герой Кинчева — «лесной стороною»; образ ясной звезды явно тематически связан с песней «Спроси, звезда», рассмотренной выше).

Морфологически оба персонажа характеризуются через глагольные формы. Ключевым словом здесь становится глагол «гулять». Действие, обозначаемое им, в контексте обоих

стихотворений приобретает почти ритуальный характер (у Башлачёва слова «душа гуляет» в качестве рефрена повторяются несколько раз). Кинчев вслед за Башлачёвым использует простые синтаксические конструкции «подлежащее + сказуемое». (Ср. у Башлачёва «ходил Ванюша», «душа гуляет»; у Кинчева «гуляет Емеля»). В обоих произведениях присутствует мотив гибели героя. В песне Башлачёва гибель состоялась («Гулял Ванюха… // Ходил Ванюха, да весь и вышел»), а в песне Кинчева гибель только предчувствуется (стихотворение «Емеля» предшествует на альбоме песне «Чую гибель» и связано с ней на сюжетно-композиционном уровне).

Вообще, в песнях Кинчева нередко слышны отголоски башлачёвского художественного наследия. Лидер «Алисы» охотно обращается к темам и мотивам, которые ранее разрабатывал Башлачёв. Так, например, блокаду Ленинграда Кинчев вслед за Башлачёвым изображает как кровожадное существо, которое пожирает все живое (Башлачёв: «слизнула языком», Кинчев: «чавкала»).

А. Башлачёв
Петербургская свадьба

…и мы с тобой хлебнули
За совесть и за страх. За всех. За тех, кого
Слизнула языком шершавая блокада.
За тех, кто не успел проститься, уходя.

К. Кинчев
Шабаш

Да ныли-скалились
Собаки-нелюди,
Да чавкала
Зима-блокадница.
Так погреба сырые
На свет-волю Отпускали весну [101].

Башлачёвская оппозиция «замок/сортир», которая присутствует в песне «Черные дыры» как антитеза высокого и низкого, трансформируется у К. Кинчева в оппозицию «храм/сортир» в песне «Стерх» и «музы/сортир» в песне «Все это рок-н-ролл».

А. Башлачёв
Черные дыры

Мы строили замок, а выстроили сортир.

К. Кинчев
Стерх

Где сортир почитают за храм, — там иду я.

Все это рок-н-ролл

Где музы облюбовали сортиры,
А боги живут в зеркалах.

Альбом «Шабаш» лидер «Алисы» позиционировал как своего рода «отпевание» Башлачёва, дань памяти другу и единомышленнику[102]. Ключевой образ заглавной песни, вынесенный в название пластинки, также позаимствован у череповецкого коллеги. Два предложения из башлачёвской песни «Имя Имен» дали импульс для синтаксического построения довольно большого фрагмента кинчевской песни «Шабаш».

А. Башлачёв
Имя Имен

Шабаш! Всей гурьбою на башню!

К. Кинчев
Шабаш

Шабаш! Солнце с рассвета в седле,
Кони храпят да жрут удила.
Шабаш! Пламя таится в угле.
Небу — костры, ветру — зола!

Объемистый фрагмент текста Кинчева мы приводим здесь частично, однако уже эти четыре строки позволяют говорить о сознательном цитировании. У Башлачёва в приведенном отрывке присутствует звуковая игра, основанная на созвучии слов «шабаш — башня». Кажется, Кинчев вслед за адресатом своего альбома

продолжает эту игру. Возможно, в названии альбома «Шабаш» и одноименной песни присутствует анаграмма. В обиходе русского рока 80-х годов за А. Башлачёвым закрепилось прозвище СашБаш, что, по всей вероятности, К. Кинчев обыгрывает на фонетическом уровне («Шабаш» — СашБаш — созвучие очевидно).

Лидер питерской группы «Зимовье зверей» Константин Арбенин, создавая песню «Свидетели», похоже, в качестве эстетического образца мыслил произведение Башлачёва «Влажный блеск наших глаз». Подобно Башлачёву, Арбенин воссоздает сюжетную ситуацию любовного свидания в условиях многоквартирного дома с плохой звукоизоляцией и бдительными соседями.

А. Башлачёв
Влажный блеск наших глаз

Влажный блеск наших глаз
Все соседи ненавидят нас
А нам на них наплевать,
У тебя есть я, а у меня — диван-кровать.
<…>
Остаемся одни,
Поспешно гасим огни
И никогда не скучаем.
И пусть сосед извинит
За то, что всю ночь звенит
Ложечка в чашечке чая.

К. Арбенин
Свидетели

Там, на том конце Вселенной,
Напрягают слух соседи,
Их смешная добродетель
Заставляет быть на взводе [103].

Поэтизируя интимную близость, оба автора возвышают влюбленных героев, изображают земные утехи как нечто одухотворенное, поднимают на недосягаемую романтическую высоту. У Башлачёва эта высота имеет абстрактно-романтический характер («Мы можем заняться любовью на одной из белых крыш. // А если встать в полный рост, // То можно это сделать на одной из звезд» (Вспомним цоевское «И способен дотянуться до звезд»)).

У Арбенина романтизация любовной идиллии приобретает литературную мотивировку («И назло всем командорам // И шагам их запредельным, // Я зажгу в своей ладони // Сердца крошечную спичку» — очевидны отсылки к «вечному» образу Дон Жуана и к образу Данко из раннего романтического рассказа М. Горького «Старуха Изергиль»), и даже доходит до дерзости бросить вызов Всевышнему («Но на нашем минном поле // Даже Бог нам не свидетель»).

В обеих песнях любовные отношения героев предстают как особый идеальный мир, который противостоит нелепой окружающей действительности. Мотив соединения мужчины и женщины вполне традиционно трактуется как восстановление гармонии мироздания.

Башлачёв создает в своих произведениях особое романтическое пространство, противопоставленное суете окружающего мира. В этом пространстве есть идеальная сторона («ясная звезда») и земная («диван-кровать»). Обе стороны одинаково значимы, неразрывно связаны между собой и подчеркивают состоятельность, полноценность мира лирического героя. Таким образом, это индивидуальное пространство становится достойной альтернативой пространству общепринятому. В творчестве продолжателей башлачёвской традиции этот романтический мир также оказывается значимым во всех его проявлениях (от высоких мечтаний до интимных отношений с любимым человеком) и позволяет лирическому герою комфортно чувствовать себя за пределами повседневности, в своей собственной альтернативной действительности.

Итак, влияние Башлачёва на русских рок-поэтов последнего двадцатилетия затронуло все стороны их творчества: образный строй, синтаксис, поэтику заглавия… Принципиальная открытость башлачёвской музыкально-поэтической системы позволяет современным авторам не просто заимствовать у предшественника отдельные мотивы и образы, а использовать его песни в качестве своего рода основы, образно-эстетического фундамента для своих собственных произведений, что легко подтверждается рассмотренными выше текстами Цоя, Кинчева, Арбенина.

На основе проведенного анализа можно сделать двоякий вывод. С одной стороны, в русском роке, как и в любом другом солидном художественном явлении, есть свои «авторитеты», наследие которых берется за образец и оказывается наиболее продуктивным в плане творческой переработки, дает мощный импульс для дальнейшего эстетического развития не только отдельных авторов, но и явления в целом. С другой стороны, есть

основания полагать, что русский рок переживает кризис идей, и подобно любому литературному явлению, находящемуся в кризисе, начинает повторять сам себя, вновь воспроизводить формы, которые уже были воплощены ранее. Богатым источником для подобного воспроизведения является творчество Башлачёва.

Так или иначе, очевидно, что намеченная им линия художественных исканий оказалась весьма востребованной в современном культурном пространстве. Неслучайно лидер группы «Зимовье зверей» Константин Арбенин в песне «Контрабандист» поставил Башлачёва в один ряд с его великим тезкой.

> До февраля — скучаю, как могу.
> Терплю, не слыша отклика кукушки.
> И вижу тени — Башлачёв и Пушкин
> Ждут третьего на меченом снегу…

Имена поэтов упоминаются здесь в качестве двух важнейших для лирического героя культурных ориентиров. Едва ли Башлачёв и Пушкин сопоставимы по масштабу дарования. Однако их объединяет не только имя, но прежде всего пройденный обоими путь служения искусству, осознание неразрывной связи с родной страной и ее традициями, ранний трагический уход из жизни. Говоря о некоем потенциальном «третьем», Арбенин (пусть и не без иронии) имеет в виду человека, художника, который смог бы вслед за Башлачёвым и Пушкиным пройти этим трудным путем, достойно продолжить традицию (не только пушкинскую, но и башлачёвскую) и, может быть, пожертвовать жизнью, утверждая высокий идеал. Похоже, ирония Арбенина связана с тем, что несмотря на сегодняшний широкий интерес к традициям Башлачёва и еще более широкий интерес к традициям Пушкина, вопрос о «третьем» остается без ответа…

Возвращаясь к поставленному в начале статьи вопросу о значимости имени Башлачёва для моего поколения, придется вновь задуматься о стремлении череповецкого поэта к нарушению границ, более того — к безграничности. Именно эта особенность во многом определяет повышение интереса к Башлачёву в кризисные эпохи. У человека в «пограничной» общественной и мировоззренческой ситуации появляется потребность в чем-то совсем другом, противоположном: безграничном, надэпохальном… Кажется, песни Башлачёва способны удовлетворить эту потребность. Общественно-политические события последних двадцати лет заставляют нас постоянно размышлять о судьбе России, о специфике ее исторического пути,

переосмысливать наше прошлое, с тревогой смотреть в будущее. Тема Родины была для Башлачёва одной из ключевых, однако всегда получала нетривиальную трактовку.

Поэт старается создать некое особое, надвременное, надысторическое пространство русской истории, культуры, спаянное авторским мифом. Это альтернативное пространство сливается с миром лирического героя и противостоит расхожим «почвенническому» и «либеральному» взглядам. Об этом еще двадцать лет назад писал А. Житинский: «И наш бедный и жестокий быт, и наша бедная, несчастная история последних десятилетий мифологизируются, срастаясь в песне с могучими тысячелетними корнями русского эпоса. В этом… отличие Башлачёва от иных „патриотически“ настроенных творцов, которые как бы отделяют „чистую“ историю России и ее предания от „нечистых“, неправедных наслоений послеоктябрьского периода. В Сашиных стихах нигде не встретишь сусальных образов древности, не встретишь в них и презрения к дню сегодняшнему. Все это — звенья одной нерасторжимой цепи…»[104]. Надеюсь, читатель простит мне эту пространную цитату: обойтись без нее было трудно, поскольку слова Житинского очень точно характеризуют «русскую» тему у Башлачёва.

Если считать, что с середины 80-х до настоящего момента наша страна переживает затянувшуюся кризисную эпоху, то внутри этой эпохи можно выделить несколько особенно важных, переломных моментов. Один из них — начало 90-х, время распада страны. Другой, наверное, сегодня, когда еще не понят но, как воспринимать официально провозглашенное укрепление государства — как объективно имеющий место процесс или как очередную псевдовеликодержавную фикцию.

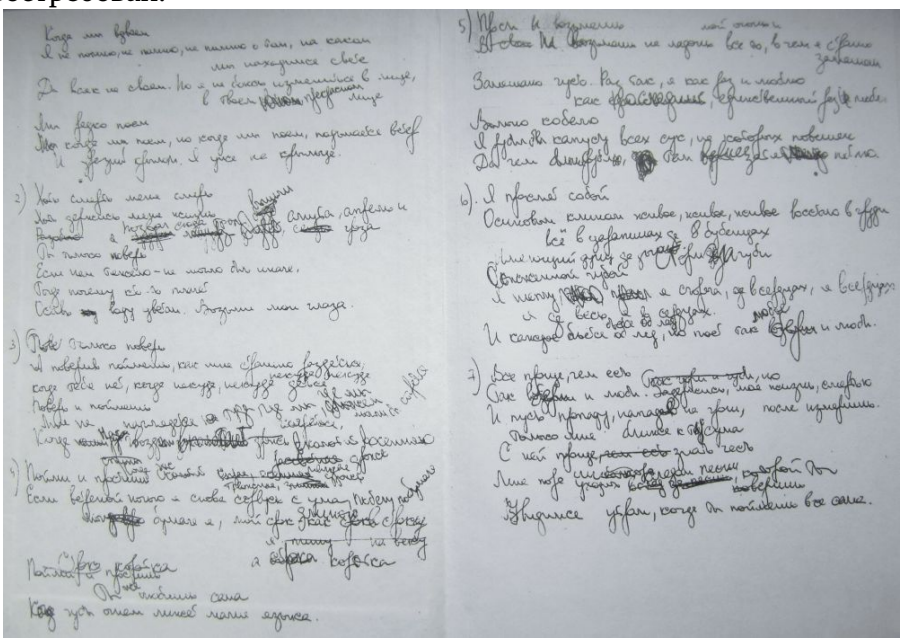
В такие моменты истории художественный вкус читателя-слушателя, его гражданские чувства нуждаются не в квасном патриотизме и не в либеральной демагогии, а прежде всего — в том настоящем, честном, безграничном образе родной страны, который явил нам в своем творчестве Александр Башлачёв. В 90-е годы, когда появлялись новые государственные границы, мне и моим ровесникам не хватало этой безграничности, беспредельности. Сегодняшний всплеск интереса к художественному наследию поэта объясняется не только печальной датой (20 лет со дня гибели), но прежде всего тем, что современному обществу, переживающему возврат некоторых прежних ограничений, вновь необходим поэт без границ, каковым был и остается Башлачёв.

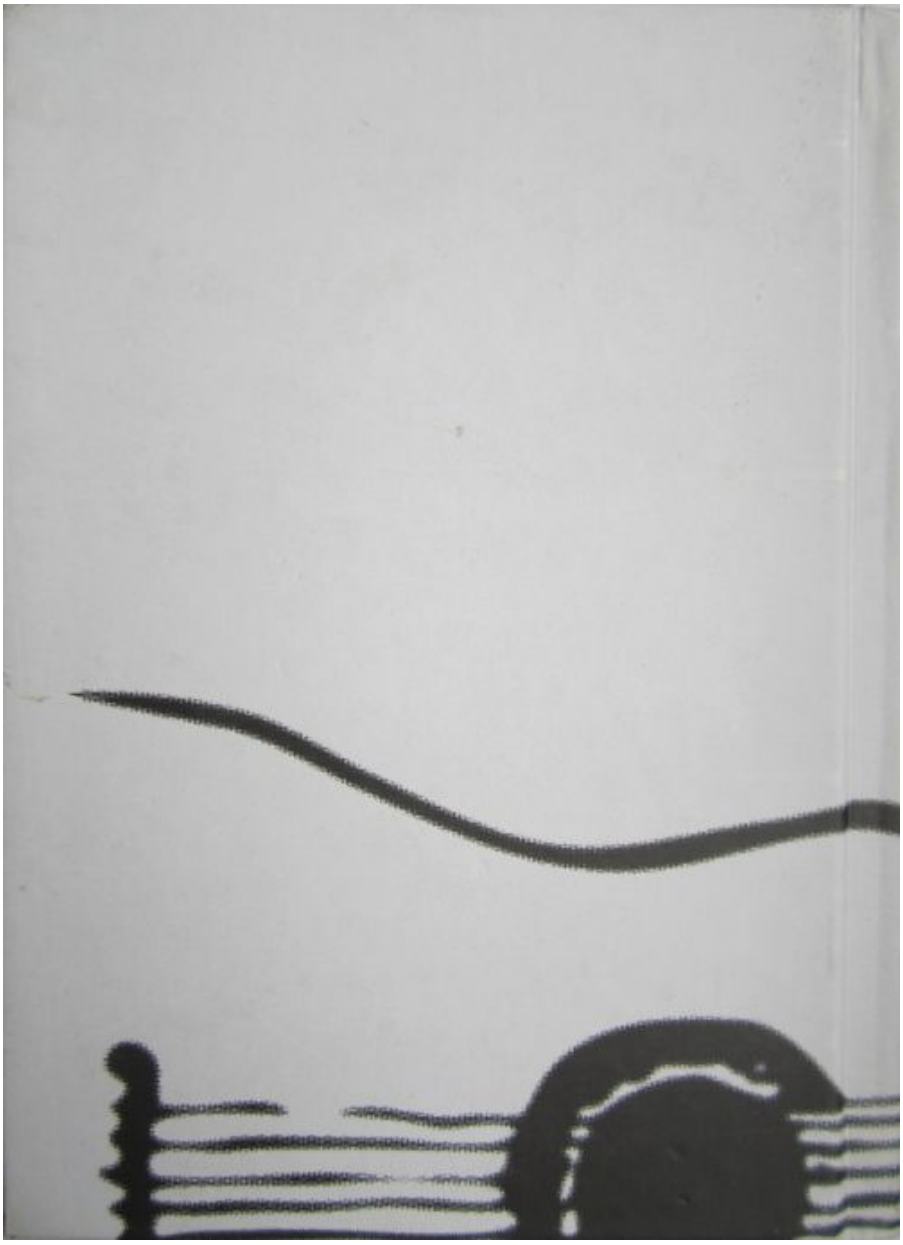
Когда-то он спел:

Я хочу дожить, хочу увидеть время
Когда эти песни станут не нужны.

Как ветра осенние

Рискну предположить, что такое время не настанет никогда. История человечества невозможна без кризисных, пограничных моментов, а в такие моменты поэт без границ обязательно будет востребован.





notes

Примечания

1

Впервые была опубликована в «Русском журнале» 20 июня 2001 г.: http://old.russ.ru/culture/textonly/20010620_smir-pr.html

2

Башлачёв А. «Сядем рядом…» // В кн.: Александр Башлачёв. Стихи. М., 1997, с. 107. Далее цитаты из Башлачёва по тому же изданию.

3

Интервью Б. Юхананову и А. Шипенко. Там же, с. 152.

Редакция 1984–1986 гг. (Примечания // Там же).

Редакция 1984–1985 гг. (Примечания // Там же).

Именно такое выражение употреблялось в самиздате 80-х. За слова «тусовка», «тусовщик» могли и по лицу ударить.

7

Новиков В. И. Авторская песня как литературный факт. — Авторская песня. — М.: Олимп, АСТ, 1997, с. 5.

8

Корнилов Е. Поле чудес. Зеркало № 3. МИФИ, 1981. См. также: Параноев Ш. Критическая заметка о КСП не только по музыкальному вопросу // Урлайт, 1985, № 1.

9

Смирнов И. Пузыри. РЖ, http://www.russ.ru/culture/textonly/20010516.html.

10

Курицын В. Жизнь с кокаином // Знамя, 1992, № 1, с. 218. Сочинители подобных перлов всерьез считаются «критиками», им предоставляется место для еженедельной саморекламы — чтоб читатели не отставали от прогресса.

Тимашева М. Круг седьмой // Экран и сцена, 1992, № 7.

12

13

Еськов К. Ю. История Земли и жизни на ней. — М.: МИРОС «Наука-интерпериодика», 2000, с. 75.

14

Интервью Б. Юхананову и А. Шипенко. С. 162, 152. Именно поэтому Башлачёву не нравится термин «искусство», в котором слышится «искусственное»; он предпочитает «естество» (там же, с. 150, 154).

15

Смирнов И. Прекрасный дилетант. Б. Гребенщиков в новейшей истории России. — М.: Леан, 1999, с. 205–215.

16

«Переключение планов, времен, тона бытового и сказочного, драматического и игривого, — это и есть лестница чувств» (Берестов В. Лестница чувств. Приложение к «Ваганту». ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1996, с. 4) Особенность русской народной песни, которую превосходно уловил А. Башлачёв.

17

Соколянский А. Возвращение в XVIII век, или Дружеская перепалка с Ильей Смирновым. — РЖ, Культура, 21.05.2001. Интересно, что формулировки Соколянского почти дословно воспроизводят «Жизнь с кокаином». В непонятной связи с Башлачёвым там провозглашалось следующее:

«Писатель, будь он трижды великим, уже не воспринимается духовным вождем, способным открыть истину, провозгласить, повести и наставить. Такие изменения в читательских установках признаются, пожалуй, всеми. Но далеко не все хотят понять, что изменения эти — позитивны, или, вернее, просто естественны. Словесность постепенно займет подобающее ей место во втором десятке общественных интересов» (Знамя. 1992, № 1, с. 218–219).

Лишнее подтверждение тому, что игра на понижение художественного творчества — это не результат каких-то искусствоведческих штудий (аргументов не было в 1992 году, и в 2001-м не прибавилось), а **идеология**, которая как раз претендует на то, чтобы «повести и наставить», а в общественное сознание вдалбливается настойчивым повторением штампованных «истин».

18

Подробнее см.: И. Смирнов. Прекрасный дилетант… с. 290–292.

19

Прозорливцы задним числом не в счет, а нападки на А. Д. Сахарова с позиций официального партийного «патриотизма», естественно, не имели ничего общего с объективным анализом сильных и слабых сторон тогдашнего диссидентства.

20

Интересно, что будет, если в доказательство поразительной точности Сашиного предвидения я сошлюсь на известное интервью А. Коха (http://www.compromat.ru/main/koh/a.htm). Мне опять напишут: «Непонятно, какое отношение это имеет к теме статьи?»

«…Экономические беды России — прежде всего от семидесяти лет коммунизма, которые, грубо говоря, испоганили народную душу и народные мозги. В результате получился не русский человек, а homo soveticus, который работать не хочет, но при этом все время рот у него раскрывается, хлеба и зрелищ хочет… Русские ничего заработать не могут, поэтому они купить ничего не могут… Россия никому не нужна (смеется), не нужна Россия никому (смеется), как вы не поймете!

— Если исходить из вашего взгляда на завтрашнее России, то весьма безрадостная картина создается…

— Да, безрадостная. А почему она должна быть радостной? (Смех.)»

Правда, эта исповедь «реформатора» не имеет никакого (ну ни малейшего!) отношения к тому, о чем рассказывается в песне *«Случай в Сибири»*?

21

Цит. по: Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания. — СПб.: Новый Геликон, 1991, с. 94.

Гаспаров М. Л. Записи и выписки. — М.: НЛО, 2000, с. 86.

23

Путин В. В. Выступление при вручении Государственных премий. ОРТ, новости 18:00, 12.06.

Тут получается натяжка, как и во всякой исторической аналогии. У газеты «Коммунист» было много недостатков, но она не рекламировала движение «аутрич», в котором наркоманы со стажем могут передавать зеленой молодежи навыки культурного введения внутривенных наркотиков.

25

Интервью Юхананову и Шипенко, с. 159.

26

Солженицын А. И. Россия в обвале. — М.: Русский путь, 1998, с. 7.

27

Интервью Юхананову и Шипенко, с. 153.

28

Вместо «рок-н-ролл» — «свистопляс». Там же, комментарий, с. 171.

См. также CD Башлачёв — VII. М, Выход, 1994.

29

Из множества статей о мемориале Башлачёва лучшая — «Лики русского рока» М. Тимашевой и А. Соколянского (Советская культура, 24.12.1988).

Смирнов И. Прекрасный дилетант…, с. 310.

31

Константин Кинчев. Жизнь и творчество. — СПб.: Новый Геликон, Ток, 1993, с. 107 и далее.

32

См.: Тимашева М. «Нам остались только сбитые коленки…» // Рокада, 1992, № 4.

Об этом подробнее см. указ изд. С. 194–197.

Об этом подробнее: Минералова И. Г. «Неведомый отрок…» Черты индивидуального стиля поэта Николая Рубцова // Лучшая вузовская лекция. Академическая филология. Литературоведение. Лингвистика. М., 2006. С. 76–93.

Минералов Ю. И. Лирический герой. Темы русской классики. М., 2002.

Вот как размышляет о феномене песни и стихотворения у А. К. Толстого Ю. И. Минералов: «Это написанное в 40-е годы XIX в. стихотворение, несущее сложный комплекс культурно-исторических, философских и политических идей. Оно начинается с известных всем слов „Колокольчики мои, Цветики степные!“. В песне осталась только сцена с безудержно несущимся всадником (до слов: „Конь несет меня лихой, — А куда? не знаю!“). Однако у Толстого это лишь „прелюдия“ к главному. Главное говорится в „отброшенной“ песней части. Там автором сделан глобальный смысловой поворот с акцентом на том, что воспеваемый конь — славянский, „дикий, непокорный“:

Есть нам, конь, с тобой простор!
Мир забывши тесный,
Мы летим во весь опор
К цели неизвестной.
Чем окончится наш бег?
Радостью ль? кручиной?
Знать не может человек —
Знает Бог единый!..

В центре произведения А. К. Толстого, оказывается, размышления об исторической миссии России, которые в одинаковой мере волновали на протяжении XIX столетия таких разных людей, как Гоголь, отец и сыновья Аксаковы, М. П. Погодин, Ф. М. Достоевский, и еще многие другие незаурядные умы.

У Толстого с его независимым складом мышления, с его самостоятельным характером была собственная точка зрения на сей счет, и его „славянский конь“ имел разве лишь некоторое внешнее сходство, например, с гоголевской „птицей-тройкой“ <…>» (Минералов Ю. И. История русской литературы XIX века. 40-е — 60-е годы. М., 2003. С. 201–202)

Кузнецов Юрий. Дух мой не убит. // Поэзия третьего тысячелетия. М., 2003. С. 123–130.

38

Фрагмент интервью, данного А. Башлачёвым весной 1986 года Б. Юхананову и А. Шипенко для спектакля «Наблюдатель» // Александр Башлачёв. Как по лезвию. — М.: Время, 2007. С. 199.

39

Фрагмент интервью, данного А. Башлачёвым весной 1986 года Б. Юхананову и А. Шипенко для спектакля «Наблюдатель» // Там же. С. 197.

Успенский Г. Новые народные песни (Из деревенских заметок.). — «Русские ведомости», 1889, № 110, с. 2–3.

41

Фрагмент интервью, данного А. Башлачёвым весной 1986 года Б. Юхананову и А. Шипенко для спектакля «Наблюдатель» // Там же. С. 197.

Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. II, СПб, изд. АН, 1909.

43

К такой стилизаторской манере исполнения Башлачёв пришел не сразу. Еще в альбоме «Вечный пост» (апрель, 1986) он поет «Имя Имен» в грустно-светлой тональности, слегка даже похожей на церковное пение, песня ведь и называться могла «Псалом». Позже, при записи в студии Ленинградского дома радио для документального фильма «Барды покидают дворы, или Игра с Неизвестным» Башлачёв меняет исполнение: появляются жутковатые интонации юродивого.

«По источникам легко заметить, что общественная роль юродства возрастает в кризисные для Церкви времена. Нет ничего удивительного в том, что юродство расцветает при Иване Грозном, когда Церковь утратила самостоятельность, склонившись перед тираном, а затем в эпоху раскола» (Панченко А. М. Юродивые на Руси // Панченко А. М. Русская история и культура: Работы разных лет. СПб.: Юна, 1999, с. 392–407).

44

«Вспомним основной тезис лосевской „Диалектики мифа“: миф есть развернутое магическое имя. Башлачёв не ставил малых целей. Если дано слово — надо говорить об абсолютном, а лучше не только говорить, но сообщаться с ним. Высокое стремленье привело его к магическому слову, к имени, а оно — к мифу» (Свиридов С. В. Магия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. — Тверь, 2000. — Выпуск 4, с. 72).

Панченко А. М. Юродивые на Руси // Панченко А. М. Русская история и культура: Работы разных лет. СПб.: Юна, 1999, с. 392–407.

Бунин И. А. Деревня // Собр. соч. в 4 т. Т. 2. М., 1988. С. 123.

47

См. манифесты символистов (А. Белого, Вяч. Иванова) о неисчерпаемости и музыкальности символа.

48

Башлачёв сказал свое слово в вопросе «Как». Самые оригинальные метафоры Башлачёва рождены из переосмысления устойчивых сочетаний или нарушения фразеологических единиц. Слова, выпавшие из устойчивых сочетаний, продолжают нести в себе все значения и, вступая в новые связи, очень сильно расширяют смысловые границы высказывания. Можно думать, что Башлачёв нашел простой путь к бесконечности образа-символа. Синтаксис Башлачёва эллиптический, предложение нужно «реставрировать», чтобы прочитать мысль. Каждый «реставратор» может по-разному заполнить пропуски. Например, так: «Нынче — Скудный день. Горе — (куют) горном, да (подавая) смех в меха! // С пеньем на плетень (взлететь) — горлом (выпустить) — красного петуха». Индивидуальному стилю А. Башлачёва нужно посвящать отдельное исследование.

49

С. Есенин. Ключи Марии.

50

Изначально народ заложил в сказку календарную символику — информацию о луне. В старинном варианте этой сказки каждый встреченный колобком зверь откусывал от него по кусочку. Так круглая «луна» становилась все меньше, превращаясь в месяц. Когда же дошла очередь до лисы, то от колобка-луны осталась одна горбушка. И она исчезла… Лиса — символ затмения (в других сказках — символ ночи, зимы…).

С утратой мифологического сознания сказку стали воспринимать не как символическую, а как аллегорическую и дидактическую: осуждение легкомысленной неосторожности и хвастовства. Лиса — аллегория хитрости.

Свиридов С. В. Магия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. — Тверь, 2000. — Выпуск 4. С. 57.

52

Из личной беседы 13 июня 2007 г., г. Москва.

53

Интервью для парижского еженедельного журнала «Фигаро-мэгэзин», октябрь 1986 г. Текст приводится по публикации «Литературной газеты» от 8 апреля 1987 года. Перевод с французского Л. Токарева.

54

Фрагмент интервью, данного А. Башлачёвым весной 1986 года Б. Юхананову и А. Шипенко для спектакля «Наблюдатель» // Там же. С. 198, 211.

См., напр.: Лосев В. В. О «русскости» в творчестве Александра Башлачёва // Русская литература XX века: образ, язык, мысль: Межвуз. сб. науч. трудов. — М.: МПУ, 1995.

Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачёва: 1983–1984 // http://sashbash.km.ru/ interview/index.htm#; Шаулов С. А. С. Пушкин и А. А. Башлачёв: Этика слова // Там же.

Например, «Петербургская свадьба» посвящена Т. Кибирову.

Все ссылки на тексты А. Башлачёва даются по книге: Александр Башлачёв Как по лезвию. — М.: Время, 2007.

Ср.: Кошелев Вяч. «Время колокольчиков»: литературная история символа // http://sashbash.km.ru/interview/index.htm#.

«2. Троп, обратный гиперболе: преуменьшение признака предмета („мужичок с ноготок“)». (Гаспаров М. Л. Литота // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.)

Ср.: Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачёва: 1986. Магия языка // http://sashbash.km.ru/interview/index.htm#; Николаев А. И. Словесное и до-словесное в поэзии А. Башлачёва // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. Иваново, 1998. См. также: http://dll.botik.ru/az/lit/coll/ontologl/22_nikola.htm.

Ярче всего на рубеже веков эти идеи были прописаны в работах А. Белого и П. А. Флоренского.

Хлебников В. В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М., 2002. С. 361.

Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. М., 1999. С. 165–169. См. также: Васильев С. А. Стилевые традиции Г. Р. Державина в русской литературе XIX — начала XX века. М., 2007.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М., 1994. Стлб. 349.

Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 165.

См. также: Секов А. Слыша Башлачёва (Христианские мотивы в творчестве рок-музыканта) // http://sashbash.km.ru/interview/index.htm#.

68

В образе по-новому переосмыслены классические строки М. Ю. Лермонтова («Благодарность»), И. А. Бунина («За все тебя, Господь, благодарю!»), вероятно, И. А. Бродского («Я входил вместо дикого зверя в клетку…», 1980). Ср. также акафист «Слава Богу за все».

Мурьянов М. Ф. Из пушкинских аллегорий и символов. М., 1996. С. 15.

Полный православный молитвослов для мирян и Псалтирь. М., 2001. С. 450, 466, 465.

71

Прополка, культивация, мели… нет, меле-орация (20 октября 1984, апрель 1985);

Прополка, культивация, мели… нет, меле… ме-ме-орация (18 марта 1985);

Прополка, культивация, мели… не помню, как слово пишется, …орация (22 января 1986).

Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. С. 233–237.

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 5. М., 1954. С. 62.

Стихи А. Башлачёва цитируются по машинописному сборнику, составленному череповецкими друзьями СашБаша после его гибели. В этом сборнике учтены сохранившиеся автографы поэта и варианты его концертных исполнений.

Николаев А. И. Словесное и до-словесное в поэзии А. Башлачёва // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 207.

Напомним, что существует вариант предпоследней строки «Времени колокольчиков»: «Рок-н-ролл! Славное язычество».

77

Гоголь Н. В. Мертвые души // Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 5. С. 225.

Пыляев М. И. Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. СПб., 1889. С. 195.

Здесь и далее в цитатах, кроме оговоренных случаев, курсив наш.

Вестник Европы. 1810. № 19. С. 222.

81

Произведения Пушкина цитируются по Большому академическому изданию (Тт. 1-16, АН СССР, 1937–1949). В скобках указывается том и страница.

82

Московский телеграф. 1825. № 1. С. 49. Курсив источника.

83

Михельсон М. И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. М., 1994. Т. 2. С. 49.

Северная пчела. 1825. № 74, 20 июня.

85

См.: Песни русских поэтов. Л., 1988. Т. 1. С. 610.

Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 413.

87

См.: Песни русских поэтов. Т. 1. С. 534–536.

Песни русских поэтов. XVIII — первая половина XIX века. Л., 1936. С. 575.

Шукшин В. Собр. соч. в 6 т. М., 1993. Т. 3. С. 124–128.

Эйдельман Н.: Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 344.

91

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 21. Л., 1980. С. 264.

Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. 4. С. 282.

Северянин Игорь. Соч. в 5 т. СПб., 1995. Т. 2. С. 161.

Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. 1962. С. 175.

Жизнь растений в 6 т. Т. 5. Ч. 2. М., 1981. С. 447–459.

Толстой А. К. Полн. собр. стихотв. в 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 502–503, 55–57.

Рекламно-информационное обозрение. 1988, № 2(18).

Башлачёв А. Как по лезвию. — М.: Время, 2007. С. 205. (В статье все тексты Башлачёва даются по этому источнику).

Там же. — С. 196–197.

100

Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачёва: 1983–1984 // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. — Тверь, 2000. — Вып. 3 — С. 163.

101

Кинчев К. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации — СПБ., 1993. С.113.

Там же. С. 219.

Зимовье зверей. Антология. CD-rom. — СПб., 2007.

Житинский Л. Н. Путешествие рок-дилетанта. — СПб., 2007.